العدد
449
أيلول
2008

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

محتـــوى الموقـــف الأدبـــي

الـعدد 449 أيلول

أيقونة الشهيد.. ناجي العلي

فادية غيبور

"حنظله هو المخلوق الذي ابتدعته، لن ينتهي من بعدي بالتأكيد، وربما لا أبالغ إذا قلت إنني أستمر به من بعد موتي"..

ناجي العلي

لاحظت منذ سنتين أو أكثر أن ولدي الأكبر يضع حول عنقه سلسالاً معدنياً باهت اللون؛ تتدلى منه قطعة صغيرة فضية اللون لها شكلها الخاص؛ أمسكتها بيدي وسألت: ما هذه؟!.. وقبل أن يجيب انتبهت إلى تفاصيلها.. كانت أيقونة صغيرة من الرصاص.. تمثل الطفل" حنظلة" الذي ولد في رسوم ناجي العلي غداة نكسة الخامس من حزيران سنة 1967م.. ويبدو أنّ شخصية حنظلة ظهرت أول مرة عام 1969 في جريدة السياسة الكويتية..

وحنظلة ـ كما نعرف جميعاً ـ هو شخصية ابتدعها المناضل الفنان الشهيد ناجي العلي.. تمثل صبياً مميز الشكل لا يتجاوز العاشرة من عمره.. وواضح ما لهذا الاسم من علاقة بمرارة الواقع الفلسطيني.. وهل ثمة ما هو أشد مرارة في الحلوق من طعم الحنظل؟!.. وقد تكرر ورود هذا الاسم في تراثنا العربي القديم.

لكن الصبيّ "حنظلة" ما لبث أن ظهر بعد وهلة وقد أدار ظهره وعقد يديه خلفه، وتكرر ظهوره بشكله الجديد في الصحف العربية؛ ويوماً بعد يوم تحول الصبي حنظلة توقيعاً شخصياً على رسوم المبدع الشهيد ناجي العلي، كما تحول رمزاً للفلسطيني المعذب القوي الذي يدير ظهره للعدو على الرغم من جميع الصعاب التي تواجهه، مما منح "حنظلة" إعجاب

الناس وحبهم على امتداد الأرض العربية، وكان ناجي العلي يردد أن (حنظلة هو الأيقونة التي تحفظ روحي من الانزلاق، وهو نقطة العرق التي تلسع جبيني إذا ما جبنت أو تراجعت)..

وحنظلة ناجي العلي استثناء لا تنطبق عليه قوانين الطبيعة كما أن فقدان الوطن استثناء لا تنطبق عليه معايير حقوق الأوطان والشعوب في الحياة والحرية.. فقد ولد وهو ابن عشر سنوات؛ وحرص الفنان الشهيد على طفولة حنظله؛ مصمماً أن يبقيه في سن العاشرة إلى أن يعود إلى فلسطين، حينذاك سيفتح له المجال للرحيل نحو عمره القادم وسنواته المفتوحة على الحرية والحياة... ويرى كثير من النقاد أن حنظلة هو المعادل العاطفي والثوري للطفل ناجي العلي الذي اضطر إلى الرحيل عن فلسطين في العاشرة من عمره..

وعندما سئل ناجي العلي عن سبب عقده يدي حنظلة خلف ظهره أجاب: كتفته بعد حرب تشرين لأن المنطقة كانت تشهد عملية تطويع وتطبيع شاملة، وهنا كان تكتيف الطفل حنظلة دلالة على رفضه المشاركة في حلول التسوية الأمريكية في المنطقة، فهو ثائر لا يقبل التطبيع...

وحين سئل: متى يمكن أن نرى وجه حنظلة؟.. أجاب: "عندما يتوقف نهائياً تهديد الكرامة العربية ويسترد الإنسان العربي شعوره بحريته وإنسانيته".

وقد نشرت أولى إبداعات ناجي العلي في مجلة الحرية في أيلول /1961م.. وذلك من قبل الكاتب الشهيد غسان كنفاني الذي رأى بعض رسومه وأعجب بها في إحدى زياراته مخيم عين الحلوة، وكانت اللوحة المنشورة تمثل خيمة تعلو قمتها يد تلوّح مشيرة إلى المعاناة مبشرة في الوقت عينه بيوم عودة كان العرب يأملون أن يكون قريباً..

ويعرف عشاق فن ناجي العلي أن الاتحاد الدولي لناشري الصحف في باريس اعترف بأن ناجي العلي واحد من أعظم رسامي الكاريكاتير في العالم منذ نهاية القرن الثامن عشر، ومن ثمّ كان أول صحفي ورسام عربي ينال جائزة " قلم الحرية الذهبي" التي سلمت لزوجته وابنه خالد في إيطاليا..

ولأن ناجي العلي المبدع والمقاوم لم يساوم ولم يهادن تم اغتياله بيد مجهول أطلق عليه النار في لندن بتاريخ 22 حزيران عام 1987م، فدخل غيبوبة انتهت بوفاته في 29 آب 1987م،

وكما هي الحال عند اغتيال المناضلين الشرفاء لم تعرف الجهة التي كانت وراء اغتياله بشكل دقيق.. ويمكن لنا اليوم أن نقول بثقة: إنها الجهة عينها التي اغتالت المناضل الحاج عماد مغنية.

أيها الأصدقاء.. إذا قدر لكم ـ وأنا معكم ـ أن تزوروا لندن عاصمة الحضارة الباردة والضباب يمكنكم أن تمروا بمقبرة "بروك وود" وأن تضعوا وردة على قبر الشهيد ناجي العلي "حنظلة"..الذي ينتظر ـ على الرغم من الموت ـ مع جميع شرفاء الأمة العربية ومناضليها زمناً يفك يديه المعقودتين خلف ظهره؛ ويعيد إليه إمكانية النظر إلى الأمام.. إلى المستقبل..

وهناك في بلاد الضباب والحضارة الباردة تذكروا بعض أقواله الساخنة كدمه الحر الجريء الذي سال ذات أغنية شهادة، وهو القائل:

" **من يريد أن يكتب لفلسطين، ومن يريد أن يرسم لفلسطين، يجب أن يدرك أنه ميت.. ميت لا محالة**"..

"**هكذا أفهم الصراع: أن نصلب قاماتنا كالرماح ولا نتعب..**

"**الطريق إلى فلسطين ليست بالبعيدة ولا بالقريبة، إنها بمسافة الثورة**"..

"**كلما ذكروا لي الخطوط الحمراء طار صوابي، أنا أعرف خطأً أحمر واحداً: انه ليس من حق أكبر رأس أن يوقع على اتفاقية استسلام وتنازل عن فلسطين**"..

أما أنا فأقول:

أيها المارون بمقبرة "بروك وود" لا تبحثوا عن اسم الشهيد ناجي العلي على شواهد القبور الرخامية المزخرفة؛ ولا على تلك المتواضعة باستحياء؛ ولكن ابحثوا عن القبر الوحيد الذي لا يحمل شاهدة؛ غير أنه يحمل الرقم (230190) ويرفرف عليه شامخاً علم فلسطين.. ذاك هو قبر الشهيد ناجي العلي.. حنظلة المنتظر ـ رغم الموت ـ مع جميع شرفاء الأمة العربية ومناضليها زمناً عربياً مشرقاً كفيلاً بجعله يفك يديه المعقودتين خلف ظهره؛ ويعيد إليه إمكانية النظر إلى الأمام.. إلى المستقبل.. إلى يوم التحرير والعودة.. ؛ اليوم الذي كان الشاعر الراحل محمود درويش يتطلع إليه حتى آخر أيام حياته؛ ومن المؤكد أن آخر ما رآه وهو

يصارع غيبوبته كان خارطة فلسطين وتفاصيل الأرض الفلسطينية .

فهل كان رحيل محمود درويش في شهر آب بعد غيبوبة استمرت بضعة أيام ترسيخاً لذكرى رحيل الشهيد ناجي العلي؟!....أم أن كلاً منهما كانت لديه أيقونته الخاصة و(حنظلته) الخاص؟!.. وكائنة ما كانت الحال فكل منهما كان وسيبقى رمزاً من رموز المقاومة الفلسطينية؛ لا فرق بين النضال بالألوان والنضال بالكلمات..

سلام على روحيهما شهيدين حبين.. وسلام على أرض فلسطين التي أنجبتهما.. وإذا كان ناجي العلي قد دفن خارج أرض فلسطين فعزاؤنا وعزاؤه أن الشاعر محمود درويش قد ووري ثرى فلسطين على تلة من تلال "رام الله" مدينة النضال والمقاومة...

ويمكننا أن نقول للشهيد ناجي العلي: لا تقلق.. فقريباً سيفك طفلك حنظلة يديه.. بل إنه لقادر على فكهما منذ اللحظة.. فانتصار المقاومة اللبنانية في حرب تموز- آب 2006م وعملية تحرير الأسرى بمن فيهم عميد الأسرى العرب سمير القنطار - قبل أسابيع قليلة - كفيلتان بتشجيعنا على أن نفك الأيدي المعقودة خلف الظهور ونملأ قلوبنا بمعاني المقاومة والصمود حتى النصر وتحرير الأرض والإنسان.

❑❑

الحضارة ثقافة تتجاوز المفهوم السّلبي للقدر و**المصير**

ندرة اليازجي

تأملت العمق القائم في الموضوع الذي أطرح الآن على بساط البحث ساعياً إلى معرفة المعنى الجوهري الكامن في مفهوم الثقافة، والحضارة، والقدر، والمصير.

وقادني تأملي العقلي إلى تصوّر وإدراك المغزى المتضمّن في القيمة الحضارية الماثلة في حياة الشعوب والمجتمعات والأفراد. ولما كانت الثقافة مفهوماً أو تصوراً يستغرق الروح الإنسانية التي تبلغ ذروة "مصيرها" في إبداع لا نهائي ينتشر في أرجاء العالم ويتجلّى على نحو "مبدأ" يحقق ذاته في التاريخ الإنساني، فإن الحضارة تعبّر عن ذاتها في "مقال" أسمى للثقافة. ومتى بلغ المجتمع أو الفرد هذا المستوى من الإبداع الثقافي والعمق الحضاري أصبح شمولياً وعالمياً، وترسّخ في جوهر الحقيقة الإنسانية.

وعندئذ، لا يتلاشى الإشعاع الفكري ولا يتضاءل، بل يتألف من المحيط الشامل، الذي يغلّف الوجود الإنساني على نحو خلفية يسجَّل عليها ما تدونه الشعوب والمجتمعات والأفراد من مآثر وإنجازات ثقافية وحضارية وعلمية..

تأملت مفهوم الثقافة فوجدت أنه مفهوم حضاري يرتكز على قواعد هي مقوّمات ومكونات أساسية تتمثل في العقل المنفتح، والعقل المكوِّن والفعالية الناشطة التي تحقق غاية إنسانية، وتستغرق في تصور الماضي الحضاري الذي أبدعه أسلافنا، وفي هذا المفهوم، عانيت الشمولية والإنسانية الممثلة بالعرفان، لقد عرف حكماؤنا القدامى القيمة الأساسية للوجود الإنساني، وتمثلوها في مفهومين:

آ ـ شمولية الإنسان وعالميته، ومحبة الإنسان للإنسان.

ب ـ الارتفاع بالواقع الإنساني إلى المستوى الذي يليق بكرامته ويحافظ على

خصوصية ثقافته وحضارته.

أدركت أن تلك الشمولية، التي تألقت في صميم ماضينا الحضاري، حقيقة دائمة لأنها توحدت مع "المثال" الكامل والوعي المنفتح اللذين يعبِّران عن جوهر الثقافة والحضارة... أدركت كيف بلغت حضارتنا الماضية تخوم الوعي والمثال وكيف توحدت مع القيمة الإنسانية التي تبقى المصدر الأول والغاية القصوى للوجود. لذا أسمح لنفسي أن أقول: إننا ننحدّر من أصول حضارية أمدّت التاريخ الإنساني بمبادئ خالدة في سجل الوعي الإنساني والكوني.

تأملت السيرة التاريخية لثقافتينا، فرأيت القيمتين الحضارية والثقافية فيها تتراجعان وتتقهقران. رأيت ذبول "المثال" وهو يتعثر في مسيرته التاريخية؛ وشاهدت تفاؤل ألق وضياء الشعلة الحضارية. وتساءلت عن الأسباب التي أدت إلى هذا التراجع أو التباطؤ، فوجدتها في الهزيمة التي ألحقت ضرراً كبيراً في "العقل المنفتح" و"العقل المكوِّن" و"الطاقة الناشطة". لقد استلم العقل المكوِّن والمنفتح وغرق في سباته العميق... سبات أهل الكهف.

بدأت أستشف معالم هذا السبات العميق الذي تتراقص في حلبته أطياف المفاهيم السلبية الخاطئة المتمثلة بالقدرية والحتمية من جهة، والمصير المأساوي الناتج عنهما من جهة ثانية؛ أدركت أن المجتمع الإنساني الذي يغلّف ذاته في ثنايا المفهوم السلبي "للقدرية الغيبية" و"يحتّم" على وجوده "مصيراً" مفجعاً ينتهي إلى انطفاء مشعل حضارته وثقافته.

تشير هذه المقدمة الوجيزة إلى ما تعانيه ثقافتنا من قدر حتّمته على ذاتها، ومصير مأساوي جعلته سيرورة وصيرورة لها. ولما كنّا نسعى إلى خلاصٍ ينقذنا من "سلبية" هذا الفهم، فيجب أن نتفهم "إيجابية" المصير الناتجة عن قدر خالٍ من شوائب السلب، وذلك من أجل تحقيق مفهوم الحرية الملازمة للوعي.

نستطيع أن نفهم كلمة "القدر" على حصيدين:

آ - **حصيد الأفراد. ب - حصيد المجتمع.**

يشير مفهوم القدر المطروح على الصعيد الفردي إلى المعالم والمقومات التي لازمت الفرد عن طريق الوراثة، ليتخلص منها أو لينعتق منها إن كانت تشكل قيوداً وإشراطات، أو يسمو بها بفعل "حرية" ملازمة لجوهر كيانه. وفي هذا السياق، تصبح الحرية قوة فاعلة في الكيان الإنساني، ترفعه إلى حصيد أعلى للوعي، وتنقذه من إشراطاته وقيوده السابقة الموروثة. وفي وفاق مع هذا المنظور، يعد "القدر" كل ما يترتب على الإنسان من "حتمية" ألقى بها على نفسه أو أغرق نفسه في إشراطاتها، وتجسدت في

الأفعال التي قام بها في ماضي حياته. وتعد "الحرية" وعياً ضمنياً وكامناً يساعد الإنسان على الانعتاق من "قدره". لقد زرع الإنسان أفعاله السابقة، وصارت تلك الأفعال "قدراً" له، يدفعه إلى تحقيق خلاص منه خلال سيرورته الحياتية المتسامية إلى الوعي.

هكذا، تعد الحرية فعلاً داخلياً، وقوة فاعلة وملازمة لجوهر الإنسان، ووعياً يسمو به إلى ما يجب أن يكون عليه من حكمة، وتعقّل، وعلم، ومعرفة، وفضيلة، وإنسانية. ولما كان الوعي هو الغاية التي تنشدها الحرية، من حيث إنها قوة ضمنية فاعلة، فيمكننا أن نقول: إن الحرية، في أصلها، وعي. وهكذا، نستطيع أن نعلن أن القدر، بمفهومه السلبي، خروج عن نطاق الوعي، يحتّم، في خروجه هذا، نتائج مأساوية تُلزم الإنسان، بمفهومها الإيجابي، على القيام بفعل واعٍ يتمثل بالحرية.

إذن، فالقدر، بمفهومه الإيجابي، إلزام على الخلاص، ودافع يحث الإنسان على الفعل المبدع الذي يتألف في حرية العقل ووعي الحقيقة. وإذا كان القدر "حتمية" وإلزاماً للإنسان، ودعوة للخلاص من إشراطات وقيود زرعها في ماضي حياته، فإنه يحمل مفهوم الحرية وينشد الانعتاق، ويأبى أن يكون خضوعاً واستسلاماً. فليس القدر "حتمية" تُلقى على الإنسان من وجود قائم خارج وجوده، أو من كائن متعالٍ ومفارق له، بل هو حتمية ألقاها الإنسان على نفسه، وأمرٌ صادر من كيانه إلى ذاته لكي يتحرر من غلافاته المادية المؤسفة، وحرية تفعل من خلال وعي يسعى إلى التحقيق...

ب ـ يشير القدر المطروح على المستوى الاجتماعي إلى الإشراطات العديدة التي تقيّد المجتمع أو الجماعة، والأعمال السابقة التي أصبحت ديْناً عليه "وقضاء" له. وفي هذا السياق، لا أقصد بكلمة "قضاء" عقوبة مفروضة على المجتمع من قبل محرِّك خارجي أو قوة خارقة ومفارقة لوجوده. القضاء، في هذا المنظور، هو ما يترتب على المجتمع من "واجب" إزاء الأخطار التي اقترفها لينفك من إسار القيود التي أحاط ذاته بها، والمسؤوليات التي تهرّب من القيام بها، ويتركز هذا "الواجب" في تنشيط الطاقة الفاعلة بإرادة حرة. هذا، لأن المجتمعات، كالأفراد، تزرع وتحصد. وإن ما زرعه مجتمع، في الماضي البعيد أو القريب، "لا وعياً" متمثلاً بالأخطاء التي يمكننا "إحصاءها" لابدّ وأن يتحول إلى "قدر" يحتّم عليه، بفعل الواجب القائم في تنشيط الطاقة الفاعلة، الفعل الحر الذي يساعده على الخلاص من مآسي الماضي والانطلاق إلى رحاب المستقبل.

وهكذا، يتجنب المجتمع العيش أو البقاء في تضاعيف الماضي، ويتجنب المعاناة من "ضمير" مشحون بالندم، ومن وعي يلقي

عليه الظلام ظلاً له، ويعمد إلى "تكوين" عقله من جديد بحيث ينفتح إلى الحضارة الإنسانية والثقافة العالمية، وينشّط فعاليته الخامدة. وعلى هذا الأساس، يتمثّل "القدر" في قوة دافعة إلى الأمام. لا تسمح للمجتمع أن يعيش في الماضي الذي "حتّم" عليه المعاناة، وألقى على أكتافه مسؤولية الخلاص من إشراطات ذلك الماضي. ويمكننا أن نشبه "القدر" بمهماز يحثنا للانطلاق إلى الأمام. وعلى غير ذلك، يظل "القدر" قيداً، أو عبودية، للمجتمع الذي يقبع في زوايا الماضي الحافل بالأخطاء المتراكمة في اللاوعي. ويشير هذا الوضع إلى خضوع المجتمع واستسلامه إلى ما "قدّر" لذاته من إشراطات. وفي هذه الحالة، يُسقط المجتمع إشراطاته الذاتية على قوى خارجة عنه معتقداً أنها ستصغي إليه أو ستندفع باتجاهه على نحو استجابة لخضوعه المتمثل في "قدر" "حتم" عليه الخروج عن تقاليد موروثة وسلفية على حد سواء. وهكذا، يقبع المجتمع في ظل ماضيه دون أن يتقدم إلى الأمام بفعل تطور عقلي متنام يتألف في الحرية والوعي.

يجدر بي، وقد بلغت هذا الحد من حديثي، أن أعالج الأسباب التي تجعل المجتمعات البشرية تركد في ظلال وادي "القدرية"، وأبحث في العوامل التي تساعد على الخلاص من الإشراطات الماضية التي قيّد المجتمع ذاته بها.

أولاً ـ تمثل الماضي على نحو عرفان وحكمة

يتجه المجتمع، الذي يسعى إلى الانعتاق من قيوده وتجاوز إشراطاته، إلى الماضي ليستشف منه العرفان والحكمة. ويشير هذا الاتجاه إلى دراسة الماضي بدقة ووضوح، وتفهّم الأسرار العميقة القائمة فيه. ولما كنا نسعى إلى إدراك المغزى العلمي والثقافي والحضاري القائم في ماضينا، فإنما لنتمثل العرفان الذي حققه أسلافنا وبنوا حضارتهم على أساسه. فقد بلغ أسلافنا مستوى عالياً في نطاق المعرفة، نجدها مسطرة في الكتابات الكثيرة والألواح المكتشفة. وإذا ما تعمقنا إلى باطن حضارتنا وثقافتنا القديمة، وجدنا العرفان الماثل في حكمته. وعندئذ، ندرك أن الحضارة، التي احتوتها ثقافة راقية في ماضينا، لا تقل أهمية عن سرّانية الهرم المصري، وحكمة مدرسة دلْفي الإغريقية، وهكذا، نقول: إن العود إلى تلك الحكمة أو العرفان الكوني والإنساني لا يُعد انكفاء أو إسقاطاً أو ارتكّاساً إلى العيش في الماضي على نحو "قدر محتم" بقدر ما يعني أننا نتلّمس مواضع القوة الكامنة، ونبحث عن الحقيقة القائمة في ذلك الماضي، ومعرفة أنها تتوافق مع أحداث القواعد العلمية والفلسفية والفكرية المطروحة على بساط البحث في العصر الحديث. وفي هذا النطاق، ندرك أن حكماء ومفكري العصر

الحديث يعترفون بأهمية المشعل الحضاري القديم الذي أضاء في هذا الجزء من العالم بشمولية فكرية، وعالمية إنسانية، وثقافية راقية، وحضارة بنّاءة، وبالفعل، يدرك العلماء والباحثون المحدثون أن ثقافتنا القديمة إنسانية في جوهرها، وحكيمة في عمقها، وعلمية في أساسها، ولا تتناقض مع مبادئ الثقافات الأخرى التي تميزت بعالميتها وإنسانيتها وشمولها.

ثانياً ـ تجاوز الماضي المشروط

تحدثت في الفقرة السابقة عن عودة إلى الماضي أشارت إلى رؤية الحقيقة العرفانية القائمة فيه... الحقيقة التي تجلّت فيها المعرفة على نحو عقلاني، وذلك في سبيل تحقيق ثقافة عصرية. ويمكنني أن أِشبه العودة إلى الماضي الاجتماعي الغابر بالنظرة التأملية التي يلقيها الإنسان على نفسه هادفاً إلى تجاوز الأخطاء التي اقترفها سابقاً، وساعياً إلى إعادة تقييم كيانه. ولما كنت من أنصار مفهوم "التجاوز"، فإنني أدعو إلى عودة إلى الماضي تنأى عن البقاء في إرهاصات مضامينه. وكما أن الفرد يسعى إلى الخلاص من أخطائه السابقة بفعل حرية داخلية، ووعي متنامٍ، كذلك يسعى المجتمع إلى الخلاص من أخطاء الماضي بوعي أصيل يفعل فيه. ومع ذلك، لا أشير، من قريب أو من بعيد، إلى التخلّي عن التاريخ الماضي حتى ولو حفل بالمآسي والآلام الكثيرة بقدر ما أشير إلى جهد يبذله المجتمع لكي يتجاوز محدوديته وضيق نطاقه وانغلاقه. وعلى هذا الأساس، أستطيع أن أمثل العيش في الماضي بـ "العمودية الساكنة" وتجاوز الماضي بـ" العمودية المتحركة على نحو أفقي".

يعد العيش في الماضي "عطالة" تسعى إلى البقاء في موضعها على نحو ثبات غير قابل للحركة والتقدم. وهكذا، تكون "العمودية" قضية سكونية تتموضع في المكان والزمان. فهي "مكانية ساكنة" من حيث إنها لا تعترف بوجود أبعاد مكانية أخرى تزدهر فيها حضارة أو ثقافة غير ثقافتها وحضارتها؛ وهي "زمانية ساكنة" من حيث إن الزمان قد توقف عند اللحظة الخاصة بها، وامتلأ هذا الزمان بما يحتويه من حق مزعوم وقدسية مفترضة، ولم يعد قابلاً للتقدم في سيرورته التاريخية الأفقية. وعلى هذا الأساس، يتركز التاريخ الثقافي والحضاري في مكانه المحدود وزمانه المعيّن، الأمر الذي يدعو إلى تركيز الزمان المقبل في اللحظة العمودية الماضية والمكان المقبل في المكان الماضي المحدّد والمعين الذي لا يعترف بالموجودات المكانية والزمانية الأخرى. وهكذا، يخضع الحاضر والمستقبل للماضي المحدد بالزمان والمكان، وتسيطر العمودية الجامدة على العمودية المتحركة والمتقدمة على نحو أفقي.

تشير الحقيقة إلى أن المجتمع

الحضاري، الذي يتميز بثقافة إنسانية متطورة، يسعى إلى إقامة انسجام بين العمودية والأفقية، وإنشاء جسر يصل الماضي بالحاضر والمستقبل. والحق إن هذا المجتمع يعمل على التوفيق بين العمودية والأفقية. وأعني أنه يجعل العمودية متوافقة مع كل نقطة من نقاط الأفقية. ولما كان العلم أفقياً في نموّه، والمعرفة أفقية في تطورها، والتاريخ أفقياً في حصوده، والحضارة أفقية في صميم تقدمها، والثقافة هادفة في سيرها إلى الأمام، فإن العمودية لا تستطيع الاحتفاظ بمحدودية مكانها الماضي وتعيين زمانها الماضي. وإن كانت هذه العمودية لا تتطابق مع كل نقطة من نقاط الأفقية فإنما لتدل على أنها تسعى إلى إخضاع الحاضر والمستقبل للماضي دون السعي إلى تجاوزه، وتبذل قصارى جهدها لإلغاء الأفقية متّهمة إياها بالزيف أو بالانحراف والضلال. وإذا كان الواقع يشير إلى التركيز على العمودية الساكنة دون الأفقية المتحركة، فإن الحقيقة تشير إلى أن العمودية الجامدة تعاني في صميمها من خلل.

إن إقامة الانسجام بين العمودية والأفقية من خلال تجاوز الماضي المشروط، والاستعداد لتحقيق مستقبل يعتمد على "تنشيط الطاقة" الفاعلة في المجتمع قضية تشير إلى ولوج محراب الإنسانية والشمول، وإلى متابعة المجتمع تقدمه في نطاق سيرورته وصيرورته المتطورة على الدوام، التي تحفظه من التخلّف والدمار.

ثالثاً – إعادة النظر في الطروحات الفكرية السابقة

يعترف الباحث الدقيق بأن البعد الزماني الوحيد ماثل في الماضي. هذا، لأن المستقبل، من خلال الحاضر، يصب في تيار الماضي. ويقرّ هذا الباحث أن المستقبل، الذي يشاكل الماضي، يشكل عقبة كأداء في سبيل التطور والتقدم. والحق، إن تأمل الماضي، بكل ما يشتمل عليه، عملية تؤدي، في جوهرها، إلى إعادة النظر في الشوائب التي تخللته والأخطاء المرتكبة. وإذا كانت عمودية الماضي قد سبّبت خللاً في التقدم أو التطور الأفقي، فإن الأمر يقتضي تقييماً جديداً لا يشير إلى الاستغناء عن التاريخ الماضي، بل يعمل على إصلاح الخلل الواقع وملء الفجوات والثغرات.

تتحقق إعادة النظر، كما يتحقق التقييم الجديد، من خلال "عقل مكوِّن" و"عقل منفتح". فالعقل المكوِّن يعدل العقل المكوَّن الذي نشأت عليه الجماعة. وكما أن العقل المكوِّن الفردي يصوغ، من جديد، ما دخل في صميم العقل الفردي المكوَّن من إشراطات وانفعالات، كذلك يعيد العقل المكوِّن تعديل العقل الجماعي المكوَّن الذي أقام قاعدته على العمودية الساكنة. وفي الوقت ذاته، يعدل العقل المنفتح الانغلاق الفكري الناتج عن العقل المكوَّن، بحيث أن اللاّوعي

الجمعي المتراكم يخضع لمحاكمة جديدة تنأى عن الانفعال. ولا يتوقف العقل المنفتح عند هذا الحد، بل يتجاوز عملية تعويل الماضي وإجراء محاكمة جديدة إلى اقتباس التجارب الإنسانية الأخرى التي استفادت منها الشعوب الأخرى، وذلك من أجل التوافق مع الحضارات والثقافات الأخرى. ومع ذلك، لا يتخلّى العقل المنفتح عن الشخصية التي كوّنها العقل الخاص المكوَّن خلال العصور الماضية، ولا يخرج العقل المنفتح عن نطاق "التعديل" لكي يظل محتفظاً بشخصيته. وكما أن الفرد لا يستطيع أن يتحرر من شخصيته وسيرة حياته الذاتية، بل "يعدل" ذاته ضمن تطور متنام إلى التكامل، ويتجنب الانقسام الداخلي، كذلك يعجز المجتمع عن التجرد من شخصيته الماضية، وذلك في سبيل تكامل داخلي يقلل من أغاليط العقل المكوَّنة. وعندئذ، يمكننا أن نقول: أن العقل المكوَّن، وهو عقل منفتح، يستطيع أن يعيد النظر في أكثر الثوابت الفكرية والعقائدية التي تبناها العقل المكوَّن.

رابعاً ـ تقويم التاريخ العام

يشير مصطلح "التاريخ العام" إلى الروايات المنقولة التي تتحدث عن الماضي، وإلى المعلومات المبلّغة التي تتبناها الأجيال الناشئة، وتتأثر بما جاء فيها. ولا أبالغ إذا قلت: إن تلك المعلومات تصبح عقلاً مكوَّناً وحقائق ثابتة يصعب أن تقل التغيير أو التعديل أو التجاوز. ولما كنت أرفض مبدأ "التغيير" في شخصية الجماعة وأتبنّى مبدأ "التعديل" في شخصيتها، فإنني أعمل على تقويم أحداث التاريخ العام التي تخللتها الأخطاء، ودُونت على نحو انفعالي لتؤخذ كحقائق. وإذا كانت وقائع التاريخ العام قد دُونت، في غالبيتها، وفق رغبات وانفعالات فئة أو فئات معينة، فلابد وأن تكون مشحونة بأخطاء عديدة. فقد تكون الأحداث المعروفة المدوّنة عرضة للنقد والتّفنيد من قبل فئات أخرى.

وقد تكون تعبيراً عن رغبات من شاؤوا أن توضع بهذه الصيغة أو تلك. وفي هذا النطاق، أرى من واجبي أن أميز بين التاريخ العام، الذي يسرد روايات ويروي أحداثاً قد تكون خاطئة أو مغلوطة، وبين التاريخ الحقيقي الذي دونت أحداثه فئة أرادت أن تتحدث عن الحقيقة في جوهرها.

وعمدت إلى الاحتفاظ بتلك الحقيقة المروية للقلة التي استطاعت أن تحافظ عليها على مدى الأجيال. والحق إن من لا يتعمق في دراسة التاريخ يصعب عليه فهم الحقيقة المختبئة في عمق الواقع الإنساني، ويعجز عن تفسير الأحداث، الأمر الذي يدعو إلى كتابة التاريخ العام من جديد بعقل مكوِّن ومنفتح وغير متحيِّز.

خامساً ـ الخلاص من اللاّشعور الممتلئ باللاّوعي الجمعي

ثمة اختلاف كبير بين التفسير الذي تعتمده المدرسة السلوكية في علم النفس وبين التفسير الذي تعتمده المدرسة التأليفية أو التكاملية في علم النفس، ولما كنت أتوافق مع التفسير الذي يعمده علم النفس التأليفي فإنني أفسّر اللاّشعور واللاّوعي تفسيراً يتناسب مع تكامل الوظائف النفسية، بحيث أن الإنسان أو المجتمع لا ينقسم في كيانه وشخصيته، وفي سبيل فهم أفضل لمفهوم اللاّوعي واللاّشعور، فإنني أهدف إلى شرحهما وفق ما تراه مدرسة علم النفس التكاملي أو التأليفي.

يمثل اللاّشعور الفردي كل ما اختُزن من شعور ماضٍ إلى باطن الإنسان.. ويعود هذا الشعور الباطن، الذي يدعى "لا شعوراً" إلى كل ما اختزنته الأنا من مشاعر ماضية كوّنتها الطبيعة عبر حياتنا. أما الشعور فهو ما تتعرّف عليه الأنا في ذاتها من خلال الوقت الحاضر، ويتحقق التآلف بين اللاّشعور الماضي والشعور الحاضر عندما تعي الأنا ذاتها، الأمر الذي يدعو إلى إقامة توازن بينهما. ويعني هذا التوازن أن الأنا قد تكاملت في كيانها، ولم تعد منقسمة إلى شعور ولا شعور.

في هذا المنظور، أتساءل: متى يصبح الوعي أو الشعور لا وعياً مظلماً أو لا شعوراً مقلقاً وأجيب: يتحكم اللاّوعي المظلم في شخصية الفرد أو الجماعة عندما تتراكم الأخطاء في اللاّوعي، وعندما يعجز الفرد أو الجماعة عن معالجة هذه الأخطاء المتراكمة.

أتساءل من جديد: هل يكون الفرد أو الجماعة قادراً أو قادرة على التحرر من أخطاء اللاّوعي المتراكمة؟

أجيب: يستطيع الفرد أو الجماعة الخلاص من اللاّوعي بـ "التعديل" الدائم عن طريق "العقل المكوِّن" و"العقل المنفتح"، وإسقاط مغالطات وإرهاصات التاريخ العام، وعدم العيش في الماضي أو البقاء في نطاق العمودية الساكنة، والانعتاق من الأفكار التي تشد الإنسان إلى لا وعي تتلاعب به الانفعالات المظلمة.

سادساً ـ تنشيط الطاقة

تعتمد النظرية التطورية التي تحدث عنها العالم الباليثولوجي تيارد ده شاردن، على مبدأ تنشيط الطاقة أو دفع الطاقة إلى الفعل، وفي رأيه أن الطاقة هي باطن الأشياء، أي القدرة التي تنتقل وتتحول من حالة إلى حالة أفضل في عملية التحول، وذلك بفعل حرية داخلية. ولما كان التطور يشير إلى تطور قبل وجود الإنسان وتطور بعد وجوده، فقد أكد على "تفعيل" الطاقة وتنشيطها في نوعي التطور. ففي الوضع

السابق لوجود الإنسان، كان باطن الأشياء، المهيأ بطاقة ملازمة، يتميز بفعل أكيد هو حرية تهدف إلى الانتقال من الانغلاق والانطواء والانثناء إلى الانفتاح. وفي الوضع الذي تهيأ لاستقبال الإنسان، أصبح الكائن البشري الطاقة الجاهزة لتطور متقدم إلى مستويات أمثل للحرية والوعي. لذا، كان التطور بعد الإنسان تطوراً أخلاقياً وعقلياً وروحياً.

تؤكد هذه النظرية وجود ظاهر للأشياء وباطن لها. وتجعلنا هذه المعرفة نعترف بأن وجود الظاهر، وهو غلاف للباطن، أو بالأحرى انطواء له وقيد، قدر يحتّم على المادة المتجسدة في كتلة الخلاص من انثنائها ضمن غلاف بفعل حرية ملازمة لها. ولذا، كان على الطاقة أن "تتنشّط" ذاتها في مسيرتها التطورية لتحقق مستويات أعلى من الوجودات والكيانات. وفي هذا المنظور، نفهم الطاقة الناشطة والفاعلة لعملية التطور والارتقاء.

عندما ننتقل إلى الوضع الإنساني، نجد أن العملية ذاتها تتكرر على نحو متباين: الطاقة مازالت تفعل بنشاط يحرَّش على الدوام، داخلياً وخارجياً، لكي يبلغ الكائن البشري مستويات أعلى في عملية ظهور الوعي الكامن. ويتمثل هذا الوعي في الحرية الإبداعية الفاعلة من أجل تجاوز الإشراطات والقيود والغلافات المتجسّدة في متعضية.

وهكذا، يحقق الكائن البشري شمول أو كونية وجوده، ويتحد وعيه وحريته مع الوعي الكلّي الفاعل في الوجود.

تشير هذه المقدمة الوجيزة لمفهوم "تنشيط" للطاقة لتكون قدرة فاعلة إلى أن مسألة التنشيط تنسحب أيضاً على المجتمع البشري. والحق، إن المجتمع لا يرتقي سلّم التطور إن هو أغرق ذاته في أمور لا تتصل بالحياة أو بالغاية المرجوة من الوجود. وإن عدم تنشيط الطاقة حريّ بأن يبقي المجتمع البشري في وضع "قدري" يحتّم استسلامه لمعطيات الكتلة التي تميل، بفعل مقاومتها السالبة الناتجة عن عملية الانطواء، إلى المحافظة على عطالتها تماماً كما تميل العمودية إلى الثبات في الزمان والمكان.. وعندئذ، يفقد المجتمع الإنساني قدرته الديناميكية والحركية، ويُسقط عجزه على أسباب لا تمت إلى وجوده أو إلى الوجود الكلّي بصلة.

يتمثل تنشيط الطاقة أو فعالية الطاقة في دأب متواصل للخلاص من غلافات وإشراطات المجتمع القديم. وهكذا، تقف فعالية الطاقة مقابل عطالة القدرية، بحيث تكون هذه الفعالية حريّة تهدف إلى المزيد من الوعي والشمول، وإن اختزال هذه الفعالية إلى مفهوم قدري قضية تعني بقاء الطاقة ساكنة

لا تحقق ديناميكية حركتها ووجودها الذاتي. والحق، إن تنشيط الطاقة، مفهوم يشير إلى ديناميكية داخلية لا تستمد، كما تستمد الميكانيكية، حركتها من خارجها. وعلى غير ذلك، تتطلع القدرية إلى حركة تأتيها من محرك خارجي. ولما كانت الحياة قد سارت في موكب التطور بفعل حركة داخلية، هي باطن، فقد تجاوزت خارجها الذي يمثل القدرية بغلافاتها، وإشراطاتها وقيودها. وعلى هذا الأساس، تكمن فعالية المجتمع في ديناميكيته الكامنة في طاقة قادرة على تنشيط ذاتها بفعل وعي كامن.

سابعاً ـ فلسفة الحضارة

يتركز مفهوم الحضارة في الطاقة البشرية الفاعلة وفي التنشيط الدائم والمثابر للقدرة العقلية والنفسية. ولئن كانت الحضارة تعتمد، في واقعها، على معطيات الطبيعة من ماء وفير ومناخ معتدل وأراض زراعية خصبة، لكن العنصر البشري "المتحدّي"، وفق ما يقول توينبي، يشكل العنصر الفاعل في مضمار التقدم والازدهار. والحق، إن العنصر البشري يشتمل على ما هو أبعد وأهم من المقومات المادية. إنه يشمل العقل المكوِّن، والعقل المنفتح والفعالية الناشطة. وبالفعل، تخسر الحضارة في الوقت الذي ينحسر العنصر البشري والفعالية الناشطة. وهكذا، يكون التخلّف، بأنواعه، نتيجة لما يصيب العنصر البشري من تخلّف عقلي ونفسي ناتج عن عطالة الطاقة. وعلى هذا الأساس، لا يتميز العقل المكوَّن، وفق أخطاء التاريخ الماضي، بحضارة وثقافة.

عندما يبلغ المجتمع درجة عالية في سلّم الحضارة والثقافة، يتوطد وجوده على ركائز ثابتة يصعب تدميرها والقضاء عليها. وكما يقول غيريال ثارد: ينهزم الشعب الغازي أمام حضارة وثقافة الشعب المغلوب. ولا يستطيع الشعب القاهر أي الغازي والمتخلّف في مضمار الحضارة، والغارق في انفعال تفكيره أن يهيمن على الشعب المحتل، مهما بلغ عنفه وسيطرته، لسبب هو أنه شعب حضاري. وبالفعل، يعمد الشعب الغازي المتخلف إلى اقتباس الحضارة التي يتميز بها الشعب الذي فقد جزءاً من إقليمه. وكما تنص نظرية التقليد، التي شرحها غير بال ثارد، تنقل الحضارة من الشعب المتطور بعقله وإنسانيته إلى الشعب المتخلف بحضارته وإنسانيته. وعندئذ، تتوافر الغلبة للشعب الحضاري، وعلى هذا الأساس، يخبرنا التاريخ كيف اقتبست القبائل البربرية، التي غزت أوروبا في القرن الخامس الميلادي، حضارة الشعب المقهور، وكيف قلّدته وحملت مشعل حضارته وثقافته.

ويخبرنا التاريخ أيضاً كيف أن جنود الجيش الألماني، الذين احتلوا فرنسا، لم يقووا على تدمير متحف اللوفر أو سرقة بعض محتوياته أو لوحاته خوفاً من أن يُتهموا بالبربرية. لقد أدرك الجيش الألماني بأنه يمثل

بلداً حضارياً يعجز عن إلحاق الأذى بقيمة ثقافته المتطورة، وبعظمة ما توصل إليه عقله الحضاري.

يشير ما تقدم إلى أن الشعب الحضاري يقلّد ولا يحاكي. فقد استطاع الشعب الياباني المتحضّر أن يقلّد الشعوب الأخرى، فاقتبس وطوّر وأبدع، وعلى غرار ما فعل الشعب الياباني المتحضّر، تقتبس الجماعة من غيرها، وتقلّد وتطور وتبدع. وهكذا، تكون الحضارة فعلاً ديناميكياً. لذا، تستمد الحضارة تطورها وإبداعها من دينامكية ذاتها، على نحوٍ تحافظ على خصوصيتها، تمدها إلى غيرها وتأخذ منها وتتفاعل معها.

جدير بي، وقد طرحت مفهوم التقليد، أن أقيم تمييزاً بينه وبين المحاكاة: يعد التقليد عملية عقلية يقتبس المجتمع، بفعلها الديناميكي، مآثر حضارة أخرى، ويطورها على النحو الذي يتناسب مع معطيات وجوده، ويبدع في عملية الاقتباس. وهذا يعني أن الشعب الحضاري يضيف إلى ما يقتبسه، أي يقلّده، الإمكانات والقدرات الحضارية الساكنة أو الكامنة التي يتميز بها. لذا، لا يؤدي التقليد، الذي هو اقتباس، إلى تقدم يحرزه الشعب المقلد ما لم يكن هذا الشعب يتميز بطاقة خلاّقة، يحتمل أن تكون ساكنة أو كامنة هي ثنايا أو غلافات وجوده. أما المحاكاة فهي تقليد زائف أو هي ميكانيكية مجردة من العقلانية، فكما أن الطفلة تحاكي والدتها في مجال الزينة أو معلمتها وهي تتظاهر بأنها تقوم بدور تعليم الفتيات الأخريات الأصغر سناً، كذلك يحاكي المجتمع، الذي يقبع في زوايا العطالة، المجتمع الحضاري المتقدم دون أن يتفاعل معه.

ثامناً ـ الثقافة والدولة

لما كانت الدولة هي الصورة المثلى للمجتمع الحضاري، فإنها تحوي، في ذاتها، جميع الفعاليات والإمكانات. وتأبى هذه الفعاليات تنشيط إمكاناتها في ظل الفردية، الأنانية. وفي هذا الوضع، يعجز المجتمع عن تمثيل ذاته في دولة أو حضور ثقافته في إطار جامع، شامل وفعّال. وعلاوة على هذا، يعجز المجتمع عن تشكيل دولة في ظل تاريخ لم يعبّر عن وجود مفهوم الدولة وظل ساكناً في مفهوم الجماعة أو الأمة. هذا، لأن الفعل الفردي لا يتحول إلى فعل اجتماعي أو نفع اجتماعي إلاَّ في نطاق الدولة التي هي الظاهرة الأسمى للمجتمع. إذن، فالفرد أو المجتمع، الذي لا يرسم لذاته صورة ثقافية وحضارية ضمن إطار الدولة، يبقى مجتمعاً ينتمي إلى تقاليد وأعراف وطقوس تنأى به عن نطاق الثقافة والحضارة. وفي هذه الحالة، يعجز عن تكوين الدولة وهو ما زال عالقاً بفرديته التي ترتسم على صفحة الانتماء إلى الطقوس أو العشائر التي تتناقض مع مفهوم الحضارة والثقافة.

في الدولة تتصهر الفردية وينحلّ معها التاريخ الذي يحمل في ثناياه عقيدة عمودية ثابتة لا تعبر، من قريب أو بعيد، عن حضارة الدولة وثقافتها. في الدولة، تبلغ شخصية المجتمع أرقى درجات كمالها. في الدولة، تسجَّل فعاليات الأفراد، وأعمالهم، ومآثرهم، وإبداعاتهم، وقدراتهم، ومُثُلهم. ومن الدولة يستمد الأفراد وجودهم الاجتماعي، والإنساني، والفكري، والتربوي، والنفسي، والحضاري والثقافي. وفي الدولة يبلغ "المثال"، المعبر عن الروح الاجتماعية والإنسانية، ذروة تكامل فعالياته.

عندما نتأمل المقولة التي تقوم عليها مبادئ الدولة، نجد أن المجتمع الذي يعاني من الفردية المشبعة بمفهوم تاريخي يعتمد العمودية دون الأفقية، والفعل المكوَّن دون الفعل المكوِّن، والفعل المنغلق دون العقل المنفتح، والآلية السكونية دون الديناميكية المتحركة والمتطورة، يُقصي ذاته عن مضمار الحضارة والثقافة،. وعندما يتألف مجتمع الدولة في خباء الشخصية والكيان ويتجاوز مفهوم الأمة، يتمثل الحضارة والثقافة في نطاق الدولة. وعلى هذا الأساس، أقول: لا كيان للفرد أو الجماعة أو الأمة إلاَّ في إطار الدولة. هذا، لأن الدولة هي فلسفة الإنسان الحضاري و"روح" الشعب الذي يسعى جاهداً لتحقيق كيانه الإنساني والثقافي والقانوني والسياسي.

وإذا كان التاريخ، في لحظة من لحظات حضور "المثال"، قد هيأ لمجتمع الدولة حكمياً أو مصلحاً ينطلق بهذا المجتمع إلى انفتاح وتكوين جديد، فلأن الضرورة تقضي بأن يتخلّص الشعب من مآزق ماضيه، ويسعى جاهداً إلى تحقيق ثقافة الحضارة. وعندئذ، تلتزم الجماعات، التي أغرقت ذاتها في خضم الفردية، والعمودية والطقسية، وظلت قابعة في ماضٍ لم يحفل إلاَّ بالمعتقدات التي تنأى بالمجتمع عن حقل وجوده، ولم تسجل هذه المعتقدات شيئاً يُذكر عن تاريخ الشعب المعبر عن حقيقة الدولة، أن تُصغي إلى هذا الحكم أو المصطلح الاجتماعي ـ الإنساني، وتأخذ بالمفاهيم والمبادئ التي يعلنها من أجل بناء دولة ترتكز قواعدها الحضارية على جماعية الشعب وليس على ذاتية أفراده أو فئاته.

هكذا، تكون الدولة القاعدة الأساسية لبناء ثقافة الحضارة، والنطاق الذي تتصهر فيه الفردية لتنبثق، من جديد، في شخصية أو كيان يحقق الغاية التي من أجلها يوجد الأفراد ويتآلفون في روح جماعية متكاملة في "مثال" الحياة الاجتماعية.

هكذا، تكون الدولة "روح" المجتمع وهي تسعى إلى تحقيق ذاتها من خلال أفراد أحرار، عقلانيين، وفعالين يتجاوزون الأهواء، التي تتلاعب بهم على نحو نشوة غيبية، إلى الفعالية الناشطة. وهكذا، تكون الدولة النطاق

الذي يحقق فيه الفرد إنسانيته وكيانه في اجتماعية وجوده.

تاسعاً ـ المصير

تشير كلمة "المصير" إلى استمرارية سيرورة الفعل الإنساني، الديناميكي والفعّال. وعلى غير ذلك، لا تشير هذه الكلمة إلى "نتيجة" أو "نهاية" تتصل بالشؤم أو باليأس أو، حتى، بالتفاؤل المؤقت. فمثل هذه النتيجة أو النهاية، الحافلة بالاستسلام أو الخضوع، ترتبط بالقدرية أو الحتمية التي لا تحمل مفهوم الحرية في أحشائها. والحق، إن "المصير" لا يعني بلوغ حدّ اللاّرجوع، أو التلاشي في نهاية مأساوية أو شبه مأساوية، أو استسلامية، أو ناجحة على نحو مؤقت أو عدم القدرة على "التكوّن"، من جديد.

إذا كان "المصير" يتمثل في فترة زمنية تشير إلى حصاد الأفراد أو الشعوب لما زرعوه في الماضي على المستوى الاجتماعي، فإن المستقبل، أي سلسلة الوجودات المقبلة، يرتبط أو ترتبط عضوياً بما زُرع في الماضي. وهكذا، "يحتم" المجتمع أو الفرد على ذاته "قدراً" سيصير إلى "تحوّل" في المستقبل.

عندما يدرك المجتمع مفهوم المصير، المعبر عنه في صورته الحقيقية، يسعى جاهداً للعمل على مستويين:

آ ـ مستوى الماضي، وهو المستوى الذي يتخلّص فيه المجتمع من البذور السيئة التي زرعها.

ب ـ مستوى الحاضر، وهو المستوى الذي يطوّر فيه المجتمع بذور ماضيه السيئة، ويزرع بذوراً جديدة نافعة وصالحة.

وهكذا، يزرع المجتمع "مصيره" بذاته، وبالتالي، يبدع المجتمع "تحولاً" في عملية "مصيره". ولما كان "التحوّل" يتمثل في المرحلة الأساسية والهامة لإحداث "قدر" جديد، هو "مصير" جديد يتلو الأفعال الديناميكية المزروعة، فإن المجتمع أو الفرد يكوِّن وجوداً قادراً على تجديد ذاته من خلال "تحول" أو "تعديل" يُصلح الماضي، ويتجاوزه ويرسم صورة الحياة الجديدة التي تقوم على العقلانية المستنيرة.

خلاصة:

تعد الثقافة المتمثلة بالحضارة فعلاً ديناميكياً ينبث في التاريخ الخاص للمجتمع وفي التاريخ العام للعالم وللكون. وتتمثل هذه الثقافة في حضارة لا تتلاشى، بل يظل مشعلها مضيئاً في كل الأجيال والعصور المتعاقبة. ويعد المصير تحولاً أو تعديلاً دائماً للماضي، وقوة فاعلة باتجاه المستقبل. لذا، كان المصير تجدداً دائماً وصيرورة لا تنقطع يحصد المجتمع من خلالها ما كان قد زرعه على نحو ثقافة وحضارة. وعندما يزرع الشعب عقلانية وجوده يقدّر على نفسه مصيراً يتمثل في عقلانية هذا الوجود ذاته.

ومثل هذا المصير يدوّن ذاته في سجل تاريخ العالم. وهكذا، يزرع المجتمع مصيره

بيده ليكون انعتاقاً من المفهوم السلبي للقدر والحتمية. ❑❑

سردية التسلط
وتفكيك آليات الخطاب القمعي

د. وفيق سليطين

بات من المتعين ـ ولاسيما مع كشوف المعرفة الحديثة ـ أن نظام اللغة هو من أكثر أنظمة الاتصال والتبادل الاجتماعي تأثيراً، لما له من قوة خاصة في ترسيخ القيمة، وتعميمها، وتأمين سريانها، وحفرها في مساحة التداول الشاملة للجسم الاجتماعي التاريخي. ويرجع ذلك إلى ما تتسم به اللغة من خاصيات الثبات والمحافظة والتكرار في الاستخدام المتواتر للتسمية ومحددات اللسان، بحيث إنها تكتسب استمرارية زمنية تستغرق أجيالاً متعاقبة، وتشكلّها على مقياس القيم المتوارثة التي تولّت حفظها في سجلاتها المتباينة، فأضحت معزّزة بسلطة الشيوع والاعتماد، من حيث هي مضروبة، وهمياً، على مقتضى الطبيعة والأصل.

على هدي ذلك، تحاول هذه القراءة أن تستكشف ضرباً من التشكيل اللغوي لخطاب التسلط، بوصفه واحداً من التجليات الكلامية التي تضطلع بإعادة تنظيم ممكنات اللسان في حقل محدد ينبثق من عمومية النظام اللغوي، ويندرج تحته، ويرد عليه. وقد تخيرنا أن تتخذ حديث الليلة الرابعة والثلاثين من كتاب (الإمتاع والمؤانسة) لـ "أبي حيان التوحيدي" موضوعاً لهذا التناول الكيفي المقترح في حدود العنوان المصدَّر للإبانة والتخصيص.

ـ نص من حديث الليلة الرابعة والثلاثين:

يسوق "التوحيدي"، في هذا الإطار، قول الوزير "ابن سعدان" لأهل مجلسه: (وقد والله ضاق صدري بالغيظ لما يبلغني عن العامة من خوضها في حديثنا، وذكرها أمورنا، وتتبعها لأسرارنا، وتنقيرها عن مكنون أحوالنا ومكتوم شأننا. وما أدري ما أصنع بها، وإني لأهمّ، في الوقت بعد الوقت، بقطع ألسنةٍ وأيدٍ وأرجلٍ وتنكيل شديد. لعل ذلك يطرح الهيبة،

ويحسم المادة، ويقطع هذه العادة. لحاهم الله، ما لهم لا يقبلون على شؤونهم المهمة، ومعايشهم النافعة، وفرائضهم الواجبة، ولم ينقبون عما ليس لهم، ويرجفون بما لا يجدي عليهم، ولو حققوا ما يقولون ما كان لهم فيه عائدة ولا فائدة. وإني لأعجب من لهجهم وشغفهم بهذا الخلق، حتى كأنه من الفرائض المحتومة والوظائف الملزومة. وقد تكرر منا الزجر، وشاع الوعيد، وفشا الإنكار بين الصغار والكبار. ولقد تعايى علي هذا الأمر، وأغلق دوني بابه، وتكاثف عليّ حجابه) (الإمتاع والمؤانسة، دار مكتبة الحياة، بيروت، "د.ت"، الجزء الثالث، ص/ 85 / 86).

ـ في الموضعة السردية للقوة:

يبدأ نص "التوحيدي" بتقديم خطاب الوزير في صياغة تتيح لنا إمكانية التلقي المباشر لصوته الغاضب المتوعد، وكأن "أبا حيان" يدفع به إلى مقدمة المسرح، ويجعلنا نتملى في ملامحه التي ترتسم عبر المنطوق، وتتجسد بفعل اللغة التي تحمل هذه الشخصية وتواجهنا بها فتبرزها للعيان في توترها وانتفاخ أوداجها...

والملاحظ هنا أن صوت الوزير يحتل موقع الصدارة، ويشكل مركز الثقل، ومعقد الأهمية، وعلامة الحضور؛ ذلك أنه الأساس الذي ينطلق منه النص في تتابعه ونموه، وفي تعاقب أجزائه وارتباط بعضها ببعض. ومن هنا كان يستأثر بطاقة الضوء التي تتركز عنده ويتم تسليطها عليه، في مقابل التظليل الذي يسود أطراف المجلس وينحيها عن دائرة الإنارة ومجال الاتصال.

في هذا الخطاب الذي يعم المشهد ويسيطر عليه، تتحدد طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم من حيث هي علاقة الأعلى بالأدنى، والسيد بالعبد، في صياغة يسنها الطرف الأول، وينفرد بحق وضعها وإقرارها من منظور كونه المصدر الأوحد للقيمة، والمرجع الأعلى للحل والعقد، ومناط الأمر من قبل ومن بعد. ولا يخفى أن هذا التصور الذي يفصح عنه الخطاب المتسلط يجعل من عامة المحكومين موضوعاً لممارسة نفوذه وهيمنته، ومادة لإعمال أدواته وشحذها، في سبيل تأكيد سطوته وتدعيم حضوره القامع. ولعل ذلك ما ينجلي من خلال تفكيك النص وإعادة تنظيم مقولاته في ضوء التقابل الضدي الذي تقوم عليه ثنائية الحاكم والمحكوم، وهو ما يتضح، على نحو مركز، بالتخطيط الجدولي التالي:

السلطة "الوزير"	**الرعية "العامة المشار إليها بخطاب الوزير"**
ـ السيادة	الخضوع
ـ السياسة	الدين
ـ احتكار المعرفة	ملازمة الجهل

وإقرار المصلحة	وتحصيل العيش
ـ المبادرة والفعل	القبول والامتثال
ـ حقيقة	زيف
ـ حقوق	واجبات
(الحضور)	**(الغياب)**

ومن خلال هذا المخطط، تتكشف المنطلقات التي يتأسس عليها الخطاب القمعي المتسلط، وتتبدّى المسافة التي تفصل بين السائس والمسوس، وتربط بينهما، في الوقت نفسه، بعلاقة التراتب الهرمي والتوجه الراسي من "فوق"إلى "تحت"، وممن يحوز الحقوق إلى من تقع عليه الواجبات.

وفي هذه الصياغة يتعرى وجه الحاكم المستبد، وتتجلي حقيقته القمعية القائمة خلف أشكال من التمويه الإيديولوجي، يعتمدها لاستمداد المشروعية، ويتوسل بها لتغليف العنف الذي يندس في مفاصل الكلام، أو في تمفصلات البناء ونقط التعالق الموزعة على طول السلسلة القولية.

في هذه المسافة التي يفترعها الخطاب بين فاعله وموضوعه، أو بين مركزه وهامشه، وبين من يتولى التمثيل ومن يجري عليه، تتعين مكامن القوة في توضعاتها النصية، وتتنشط بإنتاج آثارها في تخوم الفصل والوصل، وفي منعرجات القول والتمثيل، كما في تعارضات نظام الإحالة، وفي مكتنز أماكن الصمت والإيحاء والفرجات النصية، أو المساحات البينية الملازمة للقول والعاملة في داخله.

صحيح أن صوت الوزير "ابن سعدان" يطرق الأسماع، ويلح عليها بالتكرار القهري للعبارات والألفاظ التي يتوالى قرعها مستثمراً طاقتها الانعكاسية في ترديد الأثر، وفي ترجيع المعنى الذي لا يبارح منطقة الدلالة الثابتة في ارتكازها على مدلولات القوة وآثار الممارسة العنفية. لكن منسربات القوة يتكثف عملها، على نحو خاص، في مواقع علاقات التعاكس والتواجه، وفي بؤر التلويح والتلميح المنتجة لتنامي الشحنة، وتوزيع القيمة، وانشعاب الأثر.

ومن ذلك ما يترشح من تقابلات الحضور والغياب؛ حضور السلطة وغياب العامة، وشخصنة الأولى وإغفال الأخرى بما يتناسب مع السيطرة على القول هناك والانسحاب القسري منه هنا. وهو ما يتيح تعبئة النص، لسانياً، بالحضور السلطوي. ويعني ذلك كله، بالمؤدى الأخير، أن مفهوم القوة لم يعد محايثاً لصوت الوزير ومنطوقه فقط، بل إنه يعاين، على نحو أمثل، في طرائق التنظيم وخاصيات البناء؛ أي أن نظام النص هو الذي يمنح المعنى وينتج الأثر.

إذا كان حضور الوزير في النص يقابل بغياب العامة، أو باستتارها في ضمير الغائب ـ وهو أمر لا يخلو من الدلالة على

تعارضات القوة بين فاعلها ومفعولها - فإنه لمن اللافت أيضاً أن تجري الإشارات النصية إلى جمهور المحكومين من العامة بما ينزلهم منزلة القطيع، ويطبعهم بطابع الكتلة المتراصة والكم الغفل. وذلك ما تنطوي عليه ضمائر الإحالة المتكررة في دلالتها المسننة لغوياً على الجمع الشيئي والبهيمي، أو على تقييد هذا المجموع بوشم انتمائه المخفوض لسانياً إلى درجة غير العاقل. ويمكن ملاحظة ذلك في تقابل استخدام الضمائر مرجعياً بين السلطة وعامة المحكومين، على النحو الآتي:

العامة	السلطة "الوزير"
خوض "ها"	في حديث "نا"
وذكر "ها"	ـ أمور "نا"
وتتبع "ها"	ل أسرار "نا"
وتنقير "ها"	عن مكنون أحوال "نا" +

ويختتم الوزير هذه المتوالية السياقية بقوله: "وما أدري ما أصنع بـ (ها) في منحى توكيد التضاد الدلالي بين (عقل) السلطة و(غريزة) القطيع. ومن الملاحظ أن العدول عن ذلك إلى استخدام ضمير العاقل، بإسناد العامة إليه في النصف الثاني من النص، لا ينفي الدلالة السابقة، بل يؤكدها؛ لأن التحول المشار إليه تتوالى علاماته بعد جملة "لحاهم الله" التي تشكل حاجزاً، ومفترقاً أسلوبياً، وعتبة قولية بين ضربي الاستخدام وجانبي التوجيه. فأثر الفعل الكلامي الخاص باستنزال اللعنة الإلهية ينصبّ على ما بعده، ويعين المخصوص به بصفة الضلالة ومصاحباتها المعنوية، التي ترد على السياق السابق وتتجاوب معه في الدلالة على "اللا عقل" الموجب لاستحضار الكتلة بخاصيات معنوية مجانسة تحققها بمكانة "السوام"، وتوحد بينها في ملازمتها لهذا الوجود المرتبي الأدنى وقيامها به. ويتمثل ذلك من خلال العودة إلى النص بما يلي:

"على شؤونه (م) المهمة"

لحاهم الله ما لهم لا يقبلون "ومعايشه (م) النافعة"

"وفرائضه (م) الواجبة"

وفي التركيز على توالي نعوت الإيجاب المقرونة بما يعرضون عنه إشعار بما يوجب لهم السفاهة، التي تعززها متواليات الإنكار والتبخيس الداعمة بقوله:

ـ لم ينقبون عما ليس لهم

ـ ويرجفون بما لا يجدي عليهم

ـ ولو حققوا ما يقولون ما كان لهم فيه عائدة ولا فائدة.

ولا شك أن تنظيم النص في هذا المبنى التقابلي، الذي يصل بين الأجزاء في حركة الانتقال والنمو المتدرج، ينطوي بذاته على مكامن ترشيح القوة التي تتسرب آثارها من منعطفات الكلام ومرتكزات البناء. ولا شك، أيضاً أن طاقة الإيحاء المنبثقة من دلالة القوة الضمنية ونويّاتها المذررة تتساوق مع الإعلان المباشر عنها في قول الوزير:

1ـ قد والله ضاق صدري لما يبلغني عن العامة..

2 ـ وإني لأهم في الوقت بعد الوقت بقطع ألسنة وأيد وأرجل...

3ـ وقد تكرر منا الزجر، وشاع الوعيد، وفشا

الإنكار

4. ولقد تعايى علي هذا الأمر، وأغلق دوني بابه، وتكاثف علي حجابه.

ومن شأن ذلك أن يقرن بين الضمني والصريح في حركة الجمع والتناوب، وأن يرد إمكانية الواحد منهما على الآخر في سياق تتوافر له عوامل الاقتضاء الذهني، والربط المنطقي، والتعالق السببي. وهذا التدرج الخطابي الممتد من الإشعار بالمراقبة في مفتتح الكلام "لما يبلغني عن العامة" إلى التلويح بالعقاب، الذي تتوالى قرائنه بعد ذلك، وتتكثف شحنته في الختام، ينتج تكراراً يضاعف به من ثقل الضغط الدلالي والتراكم المعنوي، الذي يهيئ، بدوره، لانفجار القوة العارية.

ـ آليات الخطاب وتوزيع العناصر:

تنبثق فاعلية الخطاب ويتنامى نشاطه اعتماداً على آليات محددة، يحاول ـ هو نفسه ـ طمسها وتعميتها في توظيفه لها وقيامه بها، ويحاول، في الوقت نفسه، تطبيع المقولات المبنية بها وإقرارها أصلاً، بتغليف حقيقة اصطناعها، وحجب مظاهر زيفها، ومواراة إرادة التضليل الإيديولوجي التي تقف وراءها وتدفع بها، متوسلة بتلك الآليات التي هي ألاعيب الخطاب، ومفاتيح قنواته إلى الفعل والنفوذ. ويمكن تحديد الكلام عليها بما يلي:

أـ الإخفاء والإعلاء:

يجري تقديم خصوصية السلطة بلسان الوزير من حيث هي شأن محظور، أو "تابو" لا يجوز الاقتراب منه أو المساس به، ومن هنا كان حضورها النصي مقروناً بألفاظ الستر والإخفاء، أو بالطوابع الإحالية المظللة التي تشير في نأيها والتباسها، دون أن تعينها وتكشف عنها، ودون أن تحققها في حيز الوضوح والمباشرة؛ ولهذا كانت تتوالى أدلة الحجب والاستسرار في التوجيه إليها، كما يظهر في التراصف النسقي للعبارة في: "تتبعها لأسرارنا" و"مكنون أحوالنا" و"مكتوم شأننا"، على النحو الذي تتحول معه السلطة إلى جوهر يخفي أمره على العامة، ويستعصي على إدراكها واستحقاقها وحدود معرفتها. وفي هذه السرية المضاعفة بالحجب والكتمان ما يصل حال السلطة بالغيب ويقرنها به، فيتم إعلاؤها بضرب من التقديس والتنزيه. وبناءً على ذلك يغدو تطاول العامة على شؤون الحكم تطاولاً على الغيب نفسه، ومساساً بحرمة المقدس، واجتراءً على المحظور، يوجب العقوبة، ويوقع في الإثم، ويصم صاحبه بالمروق والعصيان.

ومن شأن هذا الربط أن يردع العامة ـ ما أمكن ـ عن استكشاف ما يدور في خفاء قصور السياسة ودهاليزها؛ لأن اطلاعها على دقائق المركز سيفضي إلى هتك سر المكنون ونقله إلى العلن، وإلى اقتلاعه من داخل

الحجب المفروضة عليه وتعميم المعرفة به. وفي ذلك هدم لخصوصية السلطة وإلغاء لامتيازها، وإنزالها من علوّها الفارق، وإحضار لها في دائرة العامة التي تشاركها الصنع والتخطيط، أو تواجهها به، وتستوي معها في المعرفة بدقائق الأمور.

بهذه الآلية التي تضايف بين الإخفاء والإعلاء، فتشتق الثاني من الأول وتدعمه به، إذ ترد عليه حصيلته المعنوية وكثافته الإيحائية، ينتج الخطاب المتسلط اندغامه بالمقدس السماوي الأخروي، الذي يحكم الدنيوي من علوّه المفارق، ويملي عليه من هناك بفعل نازل يتعامد معه، فيجعله مشدوداً إليه، ومقيداً به. وهو ما يفضي، بالضرورة، إلى تماهي السلطة بمصدر القداسة، وقيامها معه في هوية واحدة، تخول لها إنتاج عنفها المقدس الذي تنال به المخالف، وتخرجه من دائرة دينها الحق، وتوهم، بآلية تشكيل خطابها التخييلي، بحقيقة تعيينها له، جوهرياً، في دائرة الدنس والتجديف.

ب ـ التخصيص والتعميم:

في الإلحاح على إنتاج القسمة في الوظائف والأدوار، وتثبيتها بإقرار الفصل الحاسم بينها، ينتج الخطاب، عنفياً، انقسام المجتمع بين الخاصة والعامة، ويوسّع الهوة بين الجانبين، فيمدها أفقياً، ويحفظ تراتبها الهرمي المضروب طبقياً، من خلال تخصيص كل منهما بدائرة فعلية، تتحدد داخلها الوظائف، وترسم حدود الممارسة. وبموجب ذلك يغدو الشأن السياسي من اختصاص السلطة وحدها، بينما يتحدد اختصاص العامة بالقيام على تأدية الفريضة وتحصيل العيش. وبمقتضى هذا التخصيص تتوضع السلطة فوق المجتمع، وتنفصل عنه، وتطبق عليه.

وبقوة أفعال التخصيص وقوالبه المتمايزة حدّياً، يجري إخضاع العامة بحكم تحجيم أدوارها وتثبيتها عند حدود إقامة الفرائض الدينية ورعايتها، مع وجوب انصرافها إلى تدبير قوتها ومقومات حياتها، أي ما يكفل حفظ الطبيعة الحيوانية ويؤمن استمرارها في الحياة. وإذ يتقرر ذلك، تغدو مجاوزة الوظائف المنوطة بالعامة، أو بهذا المجموع الغفل، خروجاً على الحق الطبيعي، وانتهاكاً للفطرة السليمة، وهدماً للقواعد والسنن التي تحدد، على هديها، "الفرائض المحتومة والوظائف الملزومة".

لكن عملية التخصيص من الجهتين تحمل في داخلها إمكانية التعميم، التي لا تلبث أن تتمخض عنها، فينكشف التخصيص بوجهه الآخر، من حيث هو تعميم يرسي قواعده الكلية المتمايزة بين حقلي التوزيع، بحكم تفاوت التعيين الخصوصي في الدرجة والنوع؛ ذلك أن خصوصية السلطة تخول لها الانفتاح على عمومية الفعل في المراقبة والتدخل والإخضاع، في مقابل كون

الخصوصية المؤطرة لحقل العامة تفرض عليها قبولاً مطلقاً للاستجابة المقيدة بالتزام عمومية الدين المتمثلة بأداة الفريضة، والخضوع الكلي لإرادة سحب السياسة من المجتمع.

يترتب على ذلك أن ما بدا هناك من ربط كنه الفئة الحاكمة ـ أو مجردّها السلطوي ـ بالغيب، يتم استدعاؤه وتوظيفه هنا، إذ يتقرر أن فعل العامة المتطفل لا يوجب غضب السلطة فقط، بل إنه يوجب الغضب الإلهي. وهكذا يجري الجمع بين الاثنين في الوقت ذاته، اعتماداً على استثمار فكرة الحق الإلهي، الذي يجعل من الحاكم ما هو عليه بموجب السلطة الممنوحة له بمقتضى المشيئة الإلهية. وإذا ما وصلنا بين أطراف السياق ورددنا دلالة بعضها على بعض، تبين لنا، بحكم السيرورة السيميائية ومؤولها المنطقي، أن ما يشدد عليه الخطاب بشأن الفريضة الواجبة تجاه الله، ما هو إلا مؤشر علامي على الفريضة الملزمة للعامة تجاه السلطة.

وفق ذلك يخلص الخطاب ـ بتفعيل الآلية الموضحة هنا ـ إلى إعادة إنتاج الدين لخدمة السلطة ودعم مركزها. ومن هنا كان غضب الله موصولاً بغضب الحاكم في صب اللعنة على العامة. وعلى أساس هذا القران، في تنضيد المنطوق، يتكشف المفهوم، ويفضي الخطاب بمغزاه عبر آلية القياس المضمر، التي ينتهي مؤداها إلى إنتاج البعد الدلالي لتدخل العامة في شؤون الحكم، من حيث هو إخلال بالفريضة، وتأخير لها إلى مرتبة ثانوية من شأنها أن تحدث البدعة، وتهدد باختلال الأصل وزعزعة البناء التاريخي المرصوص.

ج ـ التضاد الدلالي:

تنتهي مستويات التقابل، في حدودها الجزئية المختلفة، إلى ترشيح مطلقها الدلالي، الذي يستوي أفقاً أعلى تحرضه، وتعمل تحته، وتندرج فيه. ومن خلال هذا الأخير، يجري توسيع مجالها الفعلي، وتنمية أثرها، وفتحه على التمدد والانتشار. وسبيل ذلك ما يحدثه الخطاب ههنا بتركيزه، في نهاية المطاف، على إحراز الانقسام الدلالي للنص على محور التضاد بين السلطة والعامة. وهو ما يتأتى من مختلف جهات التعيين وإشاراته الخاصة بالموقع، والوظيفة، والمكانة، والطبع الموصول بالجبلة أو الماهية.

تبدأ السلسلة العلامية للانقسام المشار إليه مع إضفاء دلالة نوعية تميز المجموع بكلمة "العامة"، التي تشير، بذاتها إلى مقابلها الضدي المعرف بـ "الخاصة". ومن هذا المؤشر البارز في صدر الكلام تنفتح هوة الانقسام والتواجه الدلالي، عبر تراكم محدداتها وقرائنها الدالة في علاقات اللفظ أو علاقات المعنى. وإذا كانت دلالة الانقسام الاستهلالي بين الخاصة والعامة تؤسس

التضاد بينهما في المكانة والقيمة والمعنى، فإن ما يتلوها على هذا المحور من شأنه أن يحدد التضاد بدلالته الوظيفية والموقعية التي يشير إليها التقابل بين شؤون السلطة وشؤون العامة، أو بدلالته الأخلاقية التي توجه إلى تنزيه السلطة بقوة الإحالة العلائقية المشتقة، خلافياً، من تسفيه العامة واختزالها لغوياً بأدلة "الفضول، والتطفل، والإرجاف".

ويجاور ما سبق تعيين دلالة التضاد، عقلياً، في انقسامها بين المعرفة والجهل؛ ذلك أن فاعل القوة المهيمن هو الذي يحوز المعرفة، ويسبغ المعنى، ويحتكر حق إقراره وإلغائه، في مقابل افتقار العامة إلى ملكة إنشاء الحكم السديد، بسبب جهلها الذي يقعد بها عن إمكانية الارتقاء إلى مستوى التدقيق والتحقيق. كل ذلك يتحول بالمحصلة، إلى تضاد جوهري يعين كلاً من المتقابلين في طبيعة ثابتة، يتحدد قيامه بها، وتستمر هي في حصره وتقييده بها وانغلاقها عليه.

بحكم ما يستخلص من هذا التقابل الذي يقسم النص دلالياً بين الجانبين، كان رد فعل السلطة، الذي يجري تسويغه، قائماً على البطش، ومشعراً به في "الوقت بعد الوقت". وهذا البطش الملازم للوعي السلطوي تتراكم دلالاته في لغة الوزير، ويطغى عليها، ويلفت إلى فحواها المظهرة، والمشدد عليها تراصفياً بقوة الإعادة والتكرار. وهو ما يتبدى هناك بصفته عنفاً رمزياً يحكم الخطاب، ويتكثف فيه، ويرسي داخله النواة التي تولد العنف المادي، وتشكل رصيده. وعلى هذا الوفاق تنصرف إشارة "قطع الألسنة" إلى اجتثاث الخطاب المعارض وتعطيل الوعي به، عبر تدمير آلته ممثلة بـ "اللسان". ويتلو ذلك إكمال عملية التنكيل بـ "قطع الأيدي والأرجل" في هذا السياق المتصاعد، الذي يجمع بين وجهي القمع، ويردد أحدهما على الآخر. فملاشاة فعل الجسد ترتد على تعطيل اللسان، وبهما معاً يتحقق اكتمال الإلغاء مادياً ومعنوياً. على أن هذا التوجه إلى استخدام العنف، بضخ دلالته والإشعار به على نحو دوري متكرر، لا يهدف إلى إبطال خطر داهم في الواقع، بل إن هدفه الأساسي هو اجتثاث فكرة المعارضة من داخل النفوس، وإخماد بذور الوعي الضدي، تسويغاً لواقع القبول والامتثال.

والملاحظ، في الختام، أن عنف خطاب السلطة - قبل أن ينال العامة - يخترق الحاشية، فيمر، أولاً، بأهل المجلس المقربين، ويوقع فيهم الرعب. ولذلك يتلاشى حضورهم إلا من مقدمة النص، فيتحولون إلى وجود شبحي، هو امتداد لظل الحاكم، وانبعاث متكثر له. ولا شك أن وضعية الراوي المحايد، التي يصطنعها "التوحيدي"، ويوهم من خلالها بأمانة النقل، تتيح له ضرباً من المراوغة السردية، يستر بها إسهامه العميق في فضح أسس الخطاب القمعي وتعرية

آلياته.

❑❑

شعر الحداثة وموقفه من التراث الكلاسيكي للشعر العربي

(نماذج تطبيقية)

ممدوح السكاف

(1)

رزح الشعر العربي مئات طويلة من السنين تحت نير التقليد بدءاً بميلاد هذا الشعر في الجاهلية وانتهاء بفترة البعث الشعري في أوائل عصر النهضة الحديثة على أيدي البارودي – أستاذ الإحياء – وتلامذته من الرواد المخلصين للقصيدة العربية الكلاسيكية كشوقي وحافظ ومطران ومن دار في فلك مدرستهم الشعرية المتمسكة بالأصول المعروفة للشعر السلفي المتوارث.

لكن تاريخ الشعر العربي الموغل في القدم حافل بحركات التجديد والتطوير والتمرد وأحياناً الثورة، في مختلف مراحله وعصوره وحقبه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حيوية هذا الشعر وأصالته فهو لا يرضى لنفسه أن يكون نمطاً واحداً مكروراً بل يجهد أن يساير تطورات الزمن الفاعل بالإنسان ومدركاته العقلية ومكوّناته النفسية وعوالمه الروحية إضافة إلى تقلبات البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والحضاري للجماعات البشرية فوق الأرض.

ومن المعروف أن العصر العباسي كان من أكثر العصور تجدداً وانطلاقاً في تاريخنا الأدبي ففيه قامت بدايات الخروج على المألوف الشعري عند بشار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي، فقد كان لكل واحد من هؤلاء مذهب شعري يدافع عنه ويثير من حوله غبار الخصومة، فمن مؤمن مثلاً بثورة أبي نواس على المطالع الطللية، ومن منكر لها، ومن محبذ لمذهب البديع عند أبي تمام ومن رافض له إلخ. ..، وهكذا تولدت حركة نقدية نشطة في هذا العصر أرست أسس كل مذهب شعري من هذه المذاهب ووضحت طوابعه ومميزاته، وكان للنقد العربي القديم من جرّاء معالجتها ودراستها خير كثير.

ومن المعروف كذلك أن العصر الأندلسي كان من أخصب العصور الأدبية تجديداً وانفتاحاً في الغلاف الخارجي للقصيدة العربية المتوارثة : أي الشكل. فقد نال هذا الشكل في هذا العصر اهتماماً واضحاً بدا في الموشحات على اختلاف أنواعها وأنماطها، وتأثَّر تكوين القصيدة العام بهذا التجديد، فرقت ألفاظها وتموجت صورها وعبرت عن الطبيعة الصامتة والمتحركة تعبيراً وتصويراً أجمل وأكثر فناً وإبداعاً.

ومن المعروف أيضاً أن حركة الشعر المهجري في تاريخنا الأدبي الحديث تعد من أفضل مظاهر التجديد وأغناها في الصياغة والمضمون وقد امتدت آثارها إلى مشرقنا العربي فكان أن رسّخت نشوء التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث وعزّزت حضوره، عند علي محمود طه، وإبراهيم ناجي والياس أبي شبكة والشابي وغيرهم من شعراء اللفظة الرقيقة والوجدان الأسيان.

ونتيجة لظروف سياسية واجتماعية وحضارية متشابكة، ولدت حركة الشعر الحديث عام 1947 ولسنا هنا في سبيل تحديد اسم أول شاعر كتب قصيدة حديثة : هل هو لويس عوض أو بدر شاكر السياب، أو نازك الملائكة فهذا لا يدخل في حدود همومنا الآن، ولكننا نريد أن نقول إنه لا يمكن للباحث المتعمق أن يتصور إمكان نشوء حركة شعرية جديدة مخالفة لما سبقها لأن شاعراً من الشعراء دعا إليها فكان أن انساق وراءه بقية الشعراء دون روية أو تفكير ما لم يكونوا مهيئين بطبيعتهم لتعضيد هذه الحركة، كما أنه مما لا شك فيه أن حركة الشعر الحديث تعد ثورة خطيرة بخصائصها التي تتعلق بالشكل الفني وتلك التي تتعلق بالمحتوى الفكري.

وكان نقّاد الخمسينيات وما تلاها قد طرحوا سؤالاً على أنفسهم : ماذا نسمي هذا الشكل الجديد للقصيدة العربية ؟ هل نسميه : الشعر الحديث أو الشعر الجديد، أو الشعر الحر، أو الشعر المعاصر، أو الشعر المطلق أو شعر التفعيلة ؟!!

كل هذه الأسماء وغيرها كانت تتردد على ألسن الشعراء والنقاد والقراء في تسمية هذا الشكل من الشعر، فأيها يُعتمد وأيها يُهمل ؟

إن لكل تسمية محاسن ومساوئ، وإيجابيات، ومزالق، فمعاني الحداثة والجدة والحرية والحضارية والمعاصرة إلخ. . مختلفة وملتبسة ومتداخلة من شاعر لشاعر ومن ناقد لناقد فكيف نختار تسمية تجمع كل ميزات الشكل الجديد ؟ وللجواب عن ذلك نقول إنه إذا كانت القصيدة العربية القديمة ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة تسمى تقليدية، فإن القصيدة العربية الجديدة التي تتخذ الشكل الجديد المتمرد على وحدة البيت

وعلى وحدة القافية إطاراً لها ينبغي بالضرورة أن تسمى قصيدة حديثة، وبالتالي فإن مصطلح الشعر الحديث أو شعر الحداثة أكثر المصطلحات دوراناً على أقلام الكتاب والنقاد مما يدل على اقتناعهم به وإن كنا نلاحظ أن الدكتور محمد النويهي يفضل استخدام مصطلح، الشعر المطلق، والدكتور عز الدين إسماعيل يميل إلى استخدام مصطلح الشعر المعاصر أو الجديد والناقد حسن توفيق يحبذ استخدام مصطلح الشعر الحر.

(2)

يقوم الشكل التقليدي للقصيدة العربية على التزام كل بيت فيها لعدد محدد من التفاعيل الوزنية المقرّرة مقسومة إلى قسمين متساويين في شطري البيت تجري مُقفّاة بقافية واحدة. أما الشكل الجديد فلا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من هذه التفاعيل بل يزيد منها وينقص بحسب ما تحتاج كل موجة من موجات عاطفته ومشاعره ومعانيه وأفكاره من الامتداد أو التقلص في مدى الشطرة الشعرية. وهذه الحرية في استعمال الوزن مكّنت الشاعر من تحرر كبير يُطلق له جناحيه في فضاء الإبداع إذا كان موهوباً وهيأت له كذلك السبل في أن يعبر عن أحاسيس وانفعالات وهواجس ما كان يستطيع التعبير عنها بفنية ودون حشو لو ظل مقيداً في نطاق الشكل القديم وحدوده الضيقة.

ومن جملة المسلمات في النقد العربي المعاصر أن الهدف الأساسي الذي سعت إلى تحقيقه حركة الشعر الحديث في إنجازها لنظام شعر التفعيلة هو تخليص القصيدة العربية التقليدية وتحريرها من ملل الرتابة والتناظر الهندسي في القافية والروي والإيقاع الموسيقي والعمل على تحقيق الوحدة العضوية المفتقدة بين أجزاء القصيدة السلفية من خلال معطيات الحداثة الشعرية الجديدة وأشكالها الفنيّة المستحدثة هذا من ناحية الإطار الشكلي أما من ناحية المضمون فقد عمل رواد هذه الحركة على أن تكون مضموناتهم حية إنسانية مرتبطة بالواقع، معبّرة عن هموم المجتمع، وخاصة بعد نقطة البدء في التنامي الحضاري الذي قطعه الوطن العربي مع مطالع العقد الأول في النصف الثاني للقرن العشرين. ومن أهم ما طمحت إليه حركة الشعر الحديث كذلك هو تجديد اللغة الشعرية، فلقد كانت هذه اللغة في القصيدة الكلاسيكية تقوم على الصقل والاستواء والجزالة والنبر القوي والجهارة الواضحة، وهمُّها الأول الالتزام بالصحة اللغوية وعدم الخروج على قواعد النحو والصرف والصياغة السويّة في ديباجة نقيّة فجاءت حركة الشعر الحديث لتُغيّر هذا المنظار وترى أن اللغة – مع الاحتفاظ بشروط سلامتها كافة – ليست وظيفتها فقط

التعبير ونقل المعنى، وإنما هي بحد ذاتها هدف من أهداف الشاعر يسعى إلى توليدها بالابتكار.

وقد سار هذا التجديد اللغوي في مسارين أولهما الاتجاه باللغة إلى الحياة الواقعية النابضة بالصور الحية والاستجابة لروح الشعب والتعاطف مع تجارب الناس العاديين، ويمثل هذا الاتجاه المتأثر بنظرية (ت. س إليوت) صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر في عدد وافر من أعمالهما الشعرية الأولى، الآخذة بمنهج البساطة والسهولة في التعبير الشعري.

وثاني هذين المسارين الاهتمام بجمالية اللغة ليس بانتقاء الألفاظ الموحية الشفافة فقط وإنما بخلق علاقات جديدة في الجملة وتجاوز العلاقات المعهودة السابقة، والاعتماد على الانزياح أو التضاد والتنافر والاستغناء عن الحسّي المادي ما أمكن، بالتموج والغموض والإشارة وتوليد الصور المبتكرة واعتماد الموسيقا الداخلية في النص الشعري كهدفٍ جماليّ موظَّف وعلى رأس هذا المسار عدد من الشعراء في مقدمتهم حسب الله جعفر وأدونيس، ومحمد عفيفي مطر.

لقد استطاعت حركة الشعر الحديث أو حركة الحداثة عبر مسيرتها أن تحدد لنفسها هويتها في أن تكون قصيدتها قصيدة رؤيا وليس فقط قصيدة رؤية وأن تثبت قدميها على أرض الواقع وأن تكسب اهتمام المثقفين والمتعلمين من القراء وأن تعبر عن هموم الجماهير وآمالها ومطامحها بوعي وموضوعية كما تمكّنت أيضاً أن ترسي خصائصها ومرتسماتها على خارطة النقد الأدبي.

وقد يظن بعضهم – وهو ظن ساذج – أن ما يميز حركة شعر الحداثة تمييزاً حاسماً عن الشعر القديم هو تحرير الأوزان من المقاييس العروضية السلفية الجذور والأصول واستخدام وحدة التفعيلة أساساً عروضياً في القصيدة المُصَاغة مع تنوع القوافي، وفي عرف النقاد أن هذه الظواهر لا تجعل الشعر حديثاً إلا إذا استطاع الشاعر أن يفيد منها في التعبير عن الإيقاعات النفسية المتنوعة والتعبير عن التجارب الوجودية في رؤيا شعرية كونيّةِ الكلية.

أما الخاصة الثانية التي يمتاز بها هذا الشعر فهي اعتماد الرمز أساساً للبناء الشعري، ومتى كان الرمز تراثاً شعبياً مستخلصاً من تاريخ الإنسان عبر الحقب والأزمان كان أداة صالحة لإشراك الآخرين قراء ومتلّقين في تجربة الشاعر وإدخالهم إلى عالمه الروحي والشعري ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير

شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.

وهناك لا شك، مرتسمات أخرى أعطتها تجربة الشعر الجديد أو المعاصر يطول الحديث عنها، ويتفرع وقد اكتفينا بذكر أهمها.

(3)

لكل أمة من الأمم الحية تراثها الأدبي والثقافي الذي تعتز به وتفزع إليه كلما ألمت بها محنة لغوية أو قومية أو مصيرية، أو اكتنفها خطر يحيق بوجودها ويهدّد كينونتها.

وللتراث الشعري في أدبنا العربي هيمنة على شعرائنا لا يكاد يفلت من سلطانها إلا الشاعر المبدع المتفرد بقامة شعرية باسقة وهناك فئة من الشعراء تخضع لهذا التراث خضوعاً مطلقاً ولا تحيد عن استلهامه والنسج على منواله، فإذا أراد أحدهم – مثلاً – أن يصف اختار الصفات الجاهزة التي درج عليها الأقدمون للموصوف وإذا أراد أن يصور اختار الصور المتواترة المحفوظة في ذهنه حول المُصَوَّر.

وهناك فئة ثانية من الشعراء تحاول أن تجدد على أساس الاتكاء على القديم في طريقة التناول الفني فتعطي موضوعاتها وصورها بعداً لا ينأى عن مواضعات التراث، ويقترب في الوقت نفسه من بعض سمات الجدة ومن هذه الفئة شوقي ومدرسته المعروفة بإنجاز الشعر الكلاسيكي المشوب بِبَدَوَات التجديد.

ومن السهل علينا أن نتبين في شعرنا العربي طريقتين للأداء الشعري الأولى الطريقة التي تتوهج فيها التجربة الذاتية ويكون فيها الشاعر إنساناً متميزاً ينتج شعراً متميزاً بعد أن وعى خبايا التراث وهضم مادته والثانية تتجلى في ذلك الشعر الذي تتوافد فيه المعاني والتصاوير من معان وأشكال سبق إليها شعراء آخرون مما يؤدي بالتالي إلى تكرار الأفكار والتشبيهات والاستعارات ومداخل القول جملة.

والشعراء المحدثون العرب لهم مواقف متعددة من تراثنا الشعري، فمنهم من ينكر هذا التراث – وجلُّهم من الشباب المتحمس المندفع – ولا يقدر قيمته الفنية ولا قيمته التاريخية، ويرى أن العودة إليه والحَوْك على منواله أو الاستفادة من معطياته، لا فائدة منها، لأنها عودة إلى شيء منبتّ الصلة بحياتنا المعاصرة ولأن هذا التراث المتوارث من جيل إلى جيل في سيرورتنا الشعرية – في رأيهم – يمثل مناخاً إنسانياً ونفسياً

واجتماعياً وجمالياً يختلف كل الاختلاف عن واقعنا اليوم، وربما لا يجد فيه أيضاً بعض شعراء هذه الفئة أكثر من ظواهر ماتت واستهلكها الزمن ولا يجوز الرجوع إليها والأخذ بأغراضها وأساليبها.

ومن الشعراء المحدثين من يقف موقفاً موضوعياً إيجابياً مدروساً عادلاً من التراث، يتدبره بعمق ورويّة ويثني على الجيد البارع منه، وقد يتأثره في بعض نواحي الصياغة اللغوية ويستجيد عدداً من قصائده فيشرحها ويحللها تحليلاً أدبياً نقدياً معاصراً كما فعل الشاعر صلاح عبد الصبور في كتابه " قراءة جديدة لشعرنا القديم " حيث قام بنزهة منعشة في حدائق التراث ونظر إلى أعماله نظرة فنية محدثة، وكما يفعل أحياناً الشاعر عبد المعطي حجازي في دراساته الحديثة لعدد من قصائد الشعر القديم، وعلى الأخص دراسته لمرثية مالك بن الريب لنفسه وقد سبق في النسج على منوال هذه الدراسات التي تتناول أثراً شعرياً قديماً بنظرة حضارية معاصرة مجموعة من النقاد المعروفين على رأسها الدكتور محمد النويهي والدكتور محيي الدين صبحي والأستاذ يوسف اليوسف.

والواقع أن شعراء تجربة الشعر الجديد – كما يسميهم الدكتور عز الدين إسماعيل ويرى فيهم – قد استطاعوا أن ينظروا إلى التراث من بُعْدٍ مناسب وأن يتمثلوه لا صوراً وأشكالاً وقوالب بل جواهر وروحاً ومواقفَ فأدركوا فيه ماهيّته وأبعاده المعنوية، وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث بل كانوا يحطمون شكلاً كان قد تجمد حوالي ألف وخمسمائة سنة ومن شأنه أن يتطور ويتجدد مثله مثل جميع مناحي حياتنا المعاصرة، فليس الشكل هو روح التراث وإن ارتبط به في حقبة من حياتنا الثقافية غبرت وانطوت.

خلاصة القول : هناك شعراء يمتلكون التراث عندما يتجاوزونه بإضافة الجديد إليه، وهناك شعراء – يمتلكهم التراث ويستعبدهم فيستنزف احتذاؤهم له كلَّ جهدهم وملكاتهم الإبداعية. إن روحنا الحضاري لؤلؤة مدفونة في صدفة التراث، فلنكسر الصدفة أولاً، ولكي نكسرها لا بد أن نخلع عنها ثوبها الكهنوتي ثم بأصابع غير مرتجفة، غير خائفة نلتقط اللؤلؤة. تراثنا الأدبي غالٍ، لكنه غير مقدس، حين نعرّيه من تلك القدسية الباهتة نستطيع أن نقيم جسر العودة إلى الأصول.

(4)

لم تستهدف حركة الشعر الحديث قطع الصلة بالجوانب المشرقة من التراث ولا التخلي عن المنزع القومي لأن شعراً لا ارتباطات له بالماضي ولا هوية، لا يمكن في نهاية المطاف أن يكون فناً قومياً بله إنسانياً، ولكنها استهدفت أن تفهم التراث الشعري فهماً عقلانياً موضوعياً، وتتعامل معه على هذا

الأساس.

وإن ما نسميه عصر النهضة بعد انحطاط دام قرابة ألف سنة لم يكن كما يرى أدونيس إلا تقليداً صارماً للنماذج التراثية ولم يتناول هذا التقليد الروح الداخلية في هذه النماذج إذ لو فعل لكان ذلك أجدى له لكنه تناول الشكل ولم يدرك من هذا الشكل إلا جانبه اللغوي لهذا كانت النهضة إحياء لأساليب اللغة القديمة.

لقد جاءت حركة الشعر الحديث فرفضت هذا البعث الكلاسيكي للتراث الذي يعتمد على كتابة قصائد تتمثل فيها قوة اللغة وأصوليتها والتزامها بمبادئ النحو والصرف واستواء التعبير وسلامته اللغوية ورأت أن النظرة الموضوعية تقتضي أن تكون علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعطيات الإنسانية والتاريخية الكامنة فيه، لاعلاقة استنساخ وتشابه وتقمُّص.

ومن هنا يرى بعض النقاد أن مدرسة الباروديّ لم تفجر أي طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي وإنما هي – ضمن ظروف وعيها المحدود في تلك المرحلة – أعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس من خلال استرجاعه واحتذائه من قبل شعراء الانبعاث في قدامته مضامينَ وأساليبَ ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً بمعنى من المعاني وليس ارتباطاً ضارباً في عمقه وجذوره وحيويته وثرائه إلى الصميم المستمر الحضور والتأثير في الأجيال والأحوال والاتصال من غير انفصال.

(5)

ومصادر تأثر الشاعر الحديث بالتراث وصورة متعددة متنوعة، فمن الشعراء الحداثيين من استوعب الإيحاءات والمدلولات والرموز في بعض آيات القرآن الكريم فعمد إلى استغلالها شعرياً موظَّفاً في فكرةٍ يريد طرحها وجلاءها والدعوة إلى فهمها ووعيها والاستفادة من معطياتها ونتائجها وليس اقتباساً محضاً أو تضميناً خالصاً لجبلّة هذا الشعر المستعاد وأدواته المستهلكة في الإيصال شأن الشعراء التقليديين، ومن هؤلاء المجددين في الرؤيا والطريقة أدونيس في قصيدته " فصل المواقف " ومطوّلته " الصقر " وصلاح عبد الصبور في قصيدته " رسالة إلى صديقة " وبدر شاكر السياب في قصيدته " شناشيل ابنة الجلبي " حيث يقول بعد أن شعر باليأس من مرضه الطويل القاسي منتقلاً من مستشفى إلى مستشفى ومن طبيب إلى طبيب في بغداد وبيروت والكويت ولندن، وهبَّت على خياله فجأة صور المعجزات في القرآن الكريم والإنجيل المقدّس كخلاص من رحمة الله يأتي: " وإذا مرضتُ فهو يشفين ".

وتحت النخل حيث تظلُّ تُمطِرُ كلُّ سعفةْ

تراقصتِ الفقائع وهي تفجر، إنه الرطبُ
تَساقَطُ في يد العذراءِ وهي تهز في لهفهْ
بجذع النخلة الفرعاء، تاجُ وليدك الأنوارُ لا
الذهبُ
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرِئُ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هدّه التعبُ
من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه
اللحما
ويوقد قلبه الثلجي، فهو بحبه يَثِبُ

ومن الشعراء الحديثين من اهتم اهتماماً خاصاً بالموروث الشعبي وبعثه في قصائده واستغل أبعاده ودلالاته القديمة ووظفها توظيفاً حديثاً وأعطاها أبعاداً ودلالات جديدة، وفي هذا المجال نجد ألف ليلة وليلة تمد هؤلاء الشعراء بثلاث شخصيات غنية بالإيحاء هي شهريار، شهرزاد، السندباد، وقد ظفرت شخصية السندباد باهتمام أبرز الشعراء الحديثيين وخاصة أدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور فكان كل منهم يرى فيها رمزاً من رموز الترحل والضياع والبحث عن المجهول واللهفة والحنين إلى شيء غامض محير كما في قول خليل حاوي من مطولته " وجوه السندباد ".

أتقن الدوخة من خصر لخصر
عاد من عرس الغجر
دمعة في وجهه
شلاّل نورٍ في دمه
وعلى قمصانه ألف أثر

ومن الشعراء المحدثين كذلك من وجه عنايته نحو المواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية يستفيد من معطياتها وديمومة استرجاعها في الذاكرة الوجدانية حدثاً ومغزى يسكن الضمير العربي على المدى التاريخيّ ويرمي عليها نَفَساً إسقاطياً معاصراً محملاً بجو الواقع، ومن هذه المواقف والشخصيات التي عاد لها نبضها في الشعر الحديث موقف نوم علي كرّم الله وجهه في فراش الرسول صلى الله عليه وسلم تمويهاً وتضليلاً لأعداء الرسالة الإسلامية من الكفّار والمشركين وموقف الحلاج المتصوف بما عرف عنه من جرأة وصراحة من ظلم الفئة الحاكمة وإدانته للفوارق الطبقية المجحفة في عصره بين غنى فاحش وفقر مدقع وموته في سبيل قضيته، قضية العدالة الاجتماعية والإنصاف الإنساني وموقف أبي العلاء المعري اليائس من الدنيا والعالم والكون من حوله وتراوحه بين الإيمان والشك والإلحاد واليقين، وقد شاع كثيراً استخدام شخصية الحسين الشهيد عليه السلام في الشعر الحديث كرمز شاهق الدلالة والتقدّي

للتضحية والفداء وقُرنت بها شخصية يوسف العظمة البطل العربي السوري المقدام في خوضه لمعركة (ميسلون) ببسالة قلّ نظيرها في تصدّيه للعدوان الفرنسي على وطنه كما قُرِنَتْ بها شخصية (غيفارا) المناضل العالمي كمدافع صلب عن حرية وطنه وحرية الشعوب المستعبدة ووقوفه مع قلة من مقاتليه وأنصاره في وجه سيطرة التعسف الامبريالي المهيمن على مقدّرات العالم الثالث خاصة، ومن الذين اهتموا بهذه الشخصية – أقصد الحسين – وصورها بصمودها وحزنها، وعواطفها الإنسانية المتأججة وبطولتها النادرة الفريدة عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته الشعرية (الحسين ثائراً) و (الحسين شهيداً).

وتجسد قصيدة الراحل ممدوح عدوان (رُوِي عن الخنساء) في ديوانه (الظل الأخضر) الصادر عام 1967 قضية تعامله مع التراث وطريقة استفادته منه أو اتكائه عليه في شعره، بحيث تبدو فكرة الردة أو الارتجاع إلى صميم حوادثنا التاريخية ذات المنعطفات والدلالات المشرقة والنهل منها والاستناد على أخبارها ومجرياتها ليس حديثاً تسجيلياً مقصوداً لذاته كما نصادف عند بعض الشعراء المعروفين على ساحة الشعر عندنا بحيث تأتي الحادثة التراثية مسرودة سرداً تاريخياً وقائعياً بلغة منظومة نظماً شعرياً خالياً من الدلالات والاسقاطات والنبض الحيوي الدافق بالعاطفة والموّار بالشعور وإنما هو عملية إعادة خلق موظف لتاريخيته ونقل لرفات القديم المتواري وتسليط الضوء عليه في حياة الجديد ليكون منارة يهتدي بنورها حاضرنا مكتنزة بالدروس والقيم والمبدعات الفنية أسلوبياً وجمالياً.

وقد برع الشاعر عدوان في اكتناهه نفسية الخنساء المكلومة على مقتل أخيها " صخر " والمتطلعة إلى الأخذ بثأره وفق عادات المجتمع العربي القبلي وتقاليده السائدة، فجعل الصوت الأعلى والغاضب في هذه القصيدة هو صوتها، إنها ممتحنة بموت أحبائها واحداً بعد الآخر وهي حقاً مثالٌ للصبر والتجلّد والشجاعة على احتمال المصائب والفجائع الأُسريّة تنهال تباعاً على روحها الصامدة، ولكنها من وجه آخر نموذج للشعور بالاحتراق والضياع والأسى الغائر والنقمة النفسية الثائرة والاحتجاج على ظلام العالم وظلمه، وعلى الموت والاندثار والحتف والزوال يطال أحباءها ويتخطفهم من بين أيديها.

وهكذا – في القصيدة – تسرح الخنساء الباكية دوماً، ودموعها تبلل خديها، بخواطرها وتصوراتها وأخيلتها وأسئلتها وترتد إلى الوراء عن طريق الحلم والرؤيا والارتجاع الاستحضاري فترى متذكرةً بذاكرتها المفعمة بالمآسي مشاهد الدم والمجازر والأنين في محنة كربلاء والحسين الشهيد (يموت وسط

النهر من ظمأ) من أجل أحقية الهدف السامي الرفيع الغاية ونبل مقصدٍ سامٍ خرج محارباً في سبيله مع قومه القلّة جداً من حفداء رسول الله وأهل بيته في مواجهة الكثرة الحاقدة المجحفة من المتربصين به شرّاً ونكراً عبر معركة قتالية غير متكافئة، ثم تغيب في صورة ثانية معتمة مقرورة ينفرد فيها أبو ذر الغفاري الاشتراكي الأول في تاريخ الإسلام الحنيف والمناضل العظيم ضد مظاهر الطبقية المتفشية (في عهد ذي النورين الخليفة الراشدي الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه) وهو يهيم على وجهه مع عقيلته وبنيه في صحراء الربذة ينهشهم الجوع والطوى ويجهدهم العطش والظمأ وتعصف بأرواحهم الطيبة النبيلة رياح الوحدة والقلق والخوف والشدة الباغية كما تروي بعض سِيَرَ الكتب القديمة ومدوّناتها.

وفي غمرة هذا الانهيال الصُّوري لذكريات التاريخ العربي المخضبة بدماء القتلى والشهداء تمرُّ الخنساء ببكائها الملهوف على الأموات وفجأة يطلع عليها من برودة المقابر الصامتة الموحشة نداء أخيها المجندل في تراب القبر يدعوها للثأر له والانتقام لرحيله فتهيم في الفلوات والمفازات على وجهها باحثة عنه منقبة بين الأطلال والمتاهات والأدوية عن أثره الضائع وجثمانه البائد.

وبتصوير رائع يمور بالحيوية الأسلوبية المتقنة والنضج الفني الوهّاج والاعتماد على الحسيات الملموسة والاتكاء على المرئيات المشاهَدَة في الصورة الحركية المتجسّدة والمبالغة في شدّة عنفها يرسم الفقيد ممدوح عدوان مشهد الخنساء وهي تعدو في اليباب الرمادي الكثيف خلف ظل الميت " صخر " لتندبه ندب الثاكلات المفجوعات مخاطبة إياه في دنف الأخت المتربة :

إليكَ حملتُ ملء متاعبي جمراً
أخاف عليه ينطفئُ
ركضتُ. . ركضتُ حتى تهت عن ساقيَّ
وانسلخت دروب الأرض في قدمي
كأني كنتُ أبحثُ عن إله ضاع في نهر من العدمِ
صرخت ... صرختُ. . حتى ألقيت في الرمل حنجرتي
وحتى امتص صوتي من فمي الصدأُ

وعبر هذه القصيدة تحاول الخنساء بعد هذه التداخلات في ذهنها والتجولات في عقلها أن تهدأ وتكفّ عن البكاء ولكن كل شيء يحدث لها أو أمامها في الواقع المعاش يدعوها أن تجدد دموعها ندباً : (وكأنها صوت الجديد المؤلم في حياتنا الحاضرة وما يعتورها من نكسات وهزائم وحروب خاسرة)

على العروش المتآكلة السهلة المنال والمأخذ والاعتداء والاستيلاء، وقصور الحريم والخصيان ووحوش الليل الدساسة والشياطين والمردة والتماسيح اللبلابية والسيوف المهترئة في قراب الجند والرجال الجوف المرتدين لباس نسوتهم وجُماع المثل والقيم والطبائع والخصائص المقلوبة فضائلها رأساً على عقب في عصر قاحلٍ فاسدٍ رجيم ميئوس من إصلاحه، فأين المفر من الدموع وقتيل الخنساء في القصيدة لم يمت بحراب الروم ولا برماح الفرس وإنما بأيدي قومه ؟!... وتنتهي تصورات الخنساء وخيالاتها في حانة الخمار (رمز حضاري للهرب واللامبالاة والعبثية بعد الإخفاق والفشل والاندحار) حيث يتعاطى الشَّربُ كؤوسَ الذل بينما ينتحر الساقي بسيفه.

وتختتم القصيدة اختتاماً فنياً لا يُدانى، فالراوي في القصيدة بعد أن أثقلت عليه الخمرة ضاع رشده ولم يعد يتأتى له متابعة الحوادث متابعةً مدقّقة لعملية القصّ بتسلسلٍ منطقي فيتقدم باعتذاره من مستمعيه لذهول وجنوح في أفكاره وحزنٍ مريرٍ مؤلمٍ في أعماقه :

(أيا سمار ليلتنا،

اعذروني إذ أضعت تسلسل القصة)

ولا يفوت الشاعر في هذه القصيدة الجيدة التناول والصياغة والنسج فعلاً وعملاً والمدروسة دراسة بنائية محكمة أن يستفيد أيضاً من موروثنا الأدبي كما استفاد في أرضيتها الفكرية من موروثنا التاريخي فممدوح يستعمل عن طريق التأثر بعض الأشطر من شعر الخنساء " يذكرني غروب الشمس بالقتلى " و " لولا كثرة الباكين حولي " كما يتكئ على آية من القرآن الكريم فيقتبسها : " وما قتلوه وما صلبوه، ولكن شبه الجاني لنا الله " ويعرج في نهايتها على الأمثال الشعبية فيدخل واحداً منها في صلب التجربة الشعرية : " ولكن لن يضير الشاة بعد الذبح أن تسلخ " كل ذلك في مناخ شعري يعضد مناخ القصيدة نفسها بما فيها من قِدم الموضوع وجدة التناول.

ولا يغيب عنا هنا أن ننوه بقيمة شاعر مهم هو أحمد دحبور فقد استطاع أن يستفيد من التراث استفادةً كليةَ المرجعيّة والأثر فهو يجمع في القصيدة الواحدة بين موروثات الأحاديث النبوية، والآيات القرآنية والمواقف التاريخية والحكايات الأسطورية بشكل متلاحم منسجم كما نجد في قصيدته (البشارة) :

مرحباً يا آل ياسر

أبشروا يا آل ياسر

قلتُ في فوّارة القيظ يجيء الفاتحون

وأراهم يعبرون

قلتُ عن طير الأبابيل وعن ريح

المنون

إنها تنهض من مرج ابن عامر

إنها تبزغ من كل الشجون

مهما يكن من أمر فإن لكل شاعر– يرى في الشعر نافذة من نوافذ خلاصه وقضيته الصميمية الأولى في مضمار الإبداع– وسائله وأدواته وتقنياته الفنية وقد طغى استعمال (الأسطورة) كوسيلة شعرية بارزة لدى بعض شعراء أوائل الستينيات وخاصة السياب والحاوي وراح عدد من شعراء أواخر الستينيات وبداية السبعينيات يستعملون (الإسقاط التاريخي) كطريقة رمزية عصرية ملونة، وأنا أرى في الإلحاح على استخدام وسيلة فنية واحدة والتأكيد عليها من قبل الشاعر في مجمل أعماله، استهلاكاً ورتابة ومراوحة في المكان تمنعه من النظر إلى آفاق جديدة واستشراف طرق مبتكرة لقصيدته. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يخيل إلى أن الإسقاط التاريخي قد يكون عملية هروب من مواجهة الواقع العربي بكل ما فيه من تخلّف وهزائم إلى الحنين للماضي القوميّ المشرق ليست مُسوَّغة دائماً.

❑❑

قراءة في مجموعة (أنا الذي رأيت)

مالك صقور

هو ذا زمنُ الفجائع..

نخلعُ فجيعةً، تتلبسنا فجيعة. ننسى نكبةً، تهزمنا نكسة، نعبرُ من هزيمةٍ إلى أخرى أشد وأدهى، وإلى انكسار بحر انكساراً.

وعليك أيها الشاعر، أن ترى ما لا يراه الآخرون، وعليك أيها الشاعر، أن تُحسَّ ما لا يُحسُّه الناس. عليك أن ترى، تتأمل، تسجل، تستنتج، وعليك أن ترمي بعيداً ببصرك وبصيرتك، من غير أن تكون مؤرخاً، وعليك أن تنطقَ بالحكمة تارةً، وبالحبِّ طوراً، وبالتحريض تارة أخرى.

ونطقك يجب أن يكون، صادقاً وبريئاً، وجريئاً.

فلماذا، أنت إذن شاعر؟!

وما نفعُ الشعر كل الشعر، إن لم يدخل القلب، ويسكن الروح؟ ما نفع الشعر إن لم يحرك ساكناً، أو لم يشغل العقل؟ ما نفعُ الشعر، إن لم يكن سؤالاً أو جواباً عن سؤالٍ، ما نفع الشعر كلُّ الشعر، إن لم يحمل الفرح، والبشرى، والأمل، وأن يحمل الحزن المطهر أو المحرض أيضاً.

فيما مضى كان الشاعر نبيَّ قومه، حيناً، ورسوله حيناً آخر كان لسانه.. والبطل المدافع عنه..

فيما مضى كان الشاعر كل هؤلاء، لذا يجمع في حناياه، تاريخ قومه، علومهم، فلسفتهم، عاداتهم، والكثيرون من الشعراء أحسوا بأنهم أنبياء..

ومحمد عمران، في قصيدته: "أنا الذي رأيت".. يتجه إلى القصيدة التنبؤية، إنها تحمل النبوة القاتمة.

العالم الجيولوجي، والجو فيزيائي يتنبأ

بأن زلزالاً ما سيقع. الاقتصادي: من خلال الأرقام والإحصاءات يتوقع مجاعةً هنا وقحطاً هناك. علم الاجتماع يحكي عن الانفجار السكاني، والجرائم، والمؤرخ يكتب التاريخ، والسياسية، لما مضى ولما هو راهن.. الشاعر، يقرأ الواقع والماضي، وربما يرمي بعيداً إلى المستقبل.

وربما تكون كل ما ذكرت لكن من خلال لوحات فنية وصورٍ شعريةٍ شاعريةٍ..

ليس بالضرورة أن يكون الشاعر نبياً، أو متنبئاً، لكن محمد عمران، في "أنا الذي رأيت": رأى، وكان شاهداً ليس على مرحلة مؤقتةٍ، بل كان شاهداً على عصر برمته.

* * *

امتدت رحلةُ الشاعر مع الشعر أكثر من ثلاثين عاماً، وإذا أردنا الإنصاف، حوالي الأربعين عاماً، أي، من منتصف الخمسينات، حين بدأ خطواته الأولى، صاعداً سلم الشعر إذ خطا بخطواتٍ ثابتةٍ، وواثقةٍ، من قصائده الأولى عن الجزائر في معمان معارك التحرير، إلى قصائده عن العدوان الثلاثي وصمود بور سعيد. بعدها آثر الصمت، ليبدأ من جديد، شاقاً طريقهُ بنفسه، باحثاً عن صوته المتميز. فالشاعر محمد عمران يعد من رواد القصيدة الجديدة لا في سورية فحسب، بل وفي الوطن العربي (وهنا لن أخوض، الآن، على الأقل في قضية الشكل والحداثة)..

يجمع أكثر النقاد الذين تناولوا تجربة الشاعر محمد عمران، أن القضايا الملحة التي تناولها الشاعر، ترتكز على: الوطن ـ المرأة ـ الطبيعة، العدالة، الحلم، الحب..

وفي كل ما كتبَ، كتب بخصوصية، وانفرد بثلاثة أمور:

1 ـ اللغة المتميزة.

2 ـ الرمز بدلالاته المختارة.

3 ـ وبصوفيته بعيداً عن الزهد واليأس.

يقول الشاعر في بوحه الأخير في دمشق:

"أحلم أن أبلغ الشاعر الرائي.. لقد كان بطل أوروك أول الرائين، لهذا كان يدعي: هو الذي رأى، لقد رأى أكثر من اللازم، وأبعد من اللازم، وأعمق من اللازم، وفي طريقه إلى السر، لَعِبَ بالبرقِ، فاحترقَ".

ويقول:

"لن يكون الشاعر رائياً ما لم يكن حراً".

في البدء أسجل هذا الاعتراف، أنا

شاعرٌ حرٌ، لا سلطة عليّ سوى سلطة الشعر، حريتي ليست فوضى، هي دخول في نظام الأشياء.. أنا حر، بمعنى أنني لا أنتمي إلى مذهب أدبي أو فني أو أيديولوجي، أنا أنتمي إلى مذاهبِ الفنِ كلها، موقفاً: أنا منحاز إلى الإنسان. إلى العدل والحرية والجمال والحب. فنياً أنا منتم إلى التجريب الدائم.

أنا واقعي اشتراكي، رومانسي، سريالي، باطني، صوفي، أنا شاعر، لا رسول، أنا لذلك حر".

تأسيساً لما سبق، ولما قاله الشاعر، ندرك أن التجريب الدائم، هو هاجس شاعرنا: وتجريبه، يعني في النهاية التجديد المرتكز على الصوفية، الباطنية السوريالية الواقعية، ولذا، بدا مختلفاً تماماً، متميزاً تماماً وغامضاً..

يقول الشاعر:

ولأني حر، فأنا غامض، تضعني حريتي في المجهول، تحكمني خارج الدروب، والطرقات المأهولة، وترميني في الغابة، حيث عليّ اكتشاف كل شيء، الشاعر مكتشف، أنا غامضٌ لأني حر، الحقُ، أن الحرية ذاتها غموض.

أكتفي بهذا المقبوس من بوح الشاعر الأخير في دمشق وأعود إلى مجموعة "أنا الذي رأيت".

صدرت مجموعة "أنا الذي رأيت" عام 1978 عن وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، ولما كان تاريخ المجموعة ذا دلالة مع العنوان "فالأرجح أن قصائد المجموعة قد كتبت قبيل هذا العام. ومع أن الشاعر لم يكن بعيداً عن تشكيل القصيدة وبنائيتها في قصائده السابقة. إلا أن (مجموعة أنا الذي رأيت) تُعدُّ تحولاً هاماً، ومنعطفاً في تجربته الشعرية.

وإن كان خيرُ عنوان يلتقطه الباحث، لقصائده "أغان على جدار جليدي" و"الجوع والضيف" و"الدخول في شعب بوان" و"الملاجة" يمكن القول: (بين الذاكرة والرؤيا)... حيث يعود إلى الينابيع الأولى، إلى السفوح الأولى، إلى بيت جده الطيني، وهو بذلك يرجع إلى الطفولة، واليفاعة والشباب. بكل ما في تلك المرحلة من زخم، وأحلام وردية.

أما الرؤية فإنها تنبع من قراءة عميقة وصحيحة للواقع الراهن، للواقع المعاش، إنها رؤيا الشاعر - الفنان. لكل شيء، سياسي، اقتصادي، اجتماعي،.. وإن كان في قصائد

تلك المجموعات استخدم الأسطورة، ودخل طقوس الصوفية، فإنه في مجموعة أنا الذي رأيت يستخدم الرموز التاريخية..

وإن كان ذلك ينطبق بهذا المقدار أو ذاك على تجربته السابقة: بين الذاكرة والرؤيا، فإن تجربته اللاحقة حتى ساعته الأخيرة، يمكن إطلاق العناوين التالية:

1 ـ رؤيا الولادة ـ الانبعاث ـ والتكوين.

2 ـ الحزن المطهر أو المحرض لما سيأتي.

3 ـ رؤيا الموت.

4 ـ رؤيا ما سيأتي.

من هنا، أدخل بغداد ـ أولى قصائد المجموعة التي نحن بصددها..

بغداد!! لماذا بغداد؟!

يستهل الشاعر قصيدته، باستهلالٍ بسيطٍ، كان بدلاً من المقدمة: لكنه ذو دلالة كافية:

"وخرج الخليفة حافياً، يقدم للغزاة مفاتيح المدينة"

وهو، بهذا الاستهلال، يسلم القارئ المفتاح، الذي سيدخل به بغداد..

بغداد ـ العاصمة التاريخية للخلافة الإسلامية على مدى قرون..

بغداد ـ العريقة، حاضرة العرب، بغداد ـ المكتبات، والتنوير..

بغداد ـ العلماء، بغداد الخليفة هارون الرشيد والتي لا تغيب الشمس عن أرضه، بغداد أبي نواس، وبقية الخلفاء. بغداد ـ ألف ليلة وليلة.

تاريخياً، يعرف القارئ عن بغداد الكثير، يعرف من الخليفة الأول، حتى الخليفة الأخير والقول الشهير: (بغداد تكفيني)..

ولكن أي بغداد التي يدخلها الشاعر، وأي بغداد، سيعرف القارئ؟!

وجهُها كوكبٌ ينام
وجهُها حجرٌ يتكون في ظله، وينام
والنخيلُ على جفنِها يتلوى
ويعتنق الجدب، ثم ينام
انظروها، انظروا
الفراتُ على شفتيها يئن
(الفرات قتيل)
ودجلة دمع تشرد.
لن تعرفوها
أيها القادمون إليها
في مساء بلا مساء
في صباح بلا صباح

في الزمان المسمى الزمان الهلامي،

في وقتنا الميت

لن تعرفوها!!

يقدم الشاعر، مباشرةً صورةَ بغداد المعاصرة، بغداد التي كانت وبغداد، لن يعرفها القارئ، لأنها تحجرت، تكلست، والنخيل الباسق صار يتلوى، ويعتق الجدب. بهذه الصورة يتذكر القارئ مفردات السياب، خاصةً أن المساحة المكانية، هي المساحةَ، التي تحرك عليها السياب، واكتوى. (فمتى كان الفرات قتيلاً)؟! ومتى تحول دجلة إلى دمع تشرد؟

في قصيدة بغداد، يتمزج الرمز التاريخي، بالأحداث الواقعية فإذا ما رجعنا إلى تاريخ القصيدة، وعرفنا، التناغم والتناقض بين الأقطار العربية عامة، وبين سورية والعراق خاصة، أدركنا سر القصيدة:

فروح الوحدة أو هدف الوحدة العربية، يظل هدفاً للشعوب العربية والحكومات العربية تفرق. ولذا، فإن القادم إن كان الشاعر نفسه، أو بطله، سترفضه، قائلةً: "عد يا غريب". نعرف أن بغداد والماضي - الغابر، عاصمةً عظيمةً ومتكأً للخليفة، وللشاعر الكبير أبو نواس:

حيث: خمارةٌ

عودٌ

وطنبورٌ

وشارع متعتع بالسكر

عصبة تصعلكوا

"هات أبا نواس" أنشد في نعاس:

عاج الشقي على أرض يموت بها

وعجتُ أسأل في الحانات عن بلدي

لكن أبو نواس يقول:

عاج الشقي على رسم يسائله

وعجت أسأل عن خمارة البلد

وكم هو الفرق واضح، بين شقيٍّ يسأل الدار وذاك يسأل عن خمارة البلد،

وبين شقيٍّ يبحث عن أرض يموت بها، وفي الحانات يسأل عن وطنه هي المفارقة، بين رجالات الثقافة والفن والفكر، يعيشون في أقطار عربية أخرى، وهي صورة المثقفين العراقيين المشتتين في أصقاع الدنيا، وربما صورة المثقف العربي، في المنفى، أو الذي يعيش الغربة في وطنه، لكن وماذا بعد؟!

- مولاي أسقطت الثغور.

بغداد تكفيني،

وإذا هوت بغداد

ـ التاج يكفيني

مولاي

لا تاج بلا بغداد

لا بغداد دون ثغورها

كثيرة هي الدراسات، المقالات، التي تناولت بعض قصائد الشاعر، مشيرة إلى التشاؤم الشديد، والرؤيا القاتمة، ليس في هذه القصيدة فحسب، بل في قصائد كثيرة، والجواب يأتي على لسان الشاعر هكذا:

لستَ من يكذبُ

الأهلُ ـ كيف أسمي اليباسَ اخضراراً؟

أسمّي السرابَ ينابيعَ؟

كيف أسمي انحدارَ الخطا صعداً؟

ها خريطة أرضي تمزق

لا غصباً ساطعاً

....

....

ليس لي غير صوت ينادي:

"احذروا غارة قريبة

يزحف الرومُ فيها

من أمام ومن وراءَ

يزحف الفرسَ والتترَ

قبل قبل ارتداد البصرْ

احذروا غارة قريبةً

تأكل الأرض والبشرْ"

ليس لي غير صوت ينادي

يا أيها الموتى بلا حُفَرْ

يا أيها الأحياء في حُفَر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

قلت: إن العودة إلى تاريخ كتابة القصيدة، يستدل القارئ ويدرك في آن، معنى النبوءة الحقيقية، لما جرى لبغداد بالذات، خلال حربين ظالمتين مدمرتين، إذ كانت حربُ الخليج الأولى، ثم حرب الخليج الثانية، واحتلال العراق الآن والذبح المستمر، والخنق بنار الخراب، وبغداد صارت تقتات بأهلها، فأي نبوءة صادقة وأية رؤيا..

ومن قصيدة بغداد إلى قصيدة

الدخول بين الوردة والدم:

الوردة تغني: الربيع الدائم، الجمال، الحب، باختصار الحياة المترعة بكل شيء يفرح.

والدم يعني: النزف، الذبح، الاغتيال، الحرب الموت.

فكيف يتم الدخول بين الوردة والدم؟

يستهل الشاعر قصيدته بهذا الاستهلال:

من يعين على الحزن؟

هذا زمان التفرد بالحزنِ

كل المسالك مقفلة

أيها الحبُ أقرع بابك سبعاً

وأرجع منخذلاً

ورؤيا أخرى، رؤيا قاتمة أخرى، لكنها رؤيا للأشياء بمنظارها الصحيح.

فالبطل العائد، يحمل خيبةً من بغداد، يصيح:

قالت لي الشفة الآدمية: يرعشني الثلج

الجسد الآدمي: تمزقني شهوتي

أومأ الجائعون: تفدينا صبوة الخبز

والشهداء: استبحت دمانا

وتصرخ أنثاي في نومها

افترستني القنابل

يصرخ طفلي:

الرصاصُ

....

....

واستفتح الفجر عريان

يسلمني شارع لأخيه

وأرض لجارتها

وبلاد لحزن بلاد

لسائل: أين طريقي إلى وطن الحلم؟

هي ذي صورة الغريب في وطنه، صورة المواطن الضائع. والذي ضيّع طريقه إلى وطن الحلم المرتجى.

الوطنُ ـ الحلم ـ الذي يعادل جنة المؤمن، والمواطن العربي من الغرب إلى الشرق ـ يحسُّ بالاستلاب ـ ولهذا، فالحزن هنا، هو سيدُ الموقف:

آه، سيدتي امنحيني حزناً

يليق بقلبي

....

ها أنا سيد الحزن

الحق أقول:

من لديه فرح رخو ليكسره

ويتبعني

ومن لديه

مراكبٌ مشحونة أمناً ليغرقها

ويتبعني

ومن لديه مدائن مسكونة وهماً ليحرِقْها ويتبعني

أنا نبي الحزن ـ لا نبي بعدي ـ

" **ـ أنا شاعرُ الحزنِ. يقول في بوحهِ الأخيرِ**

"أنا شاعرُ الحزنِ، بامتيازٍ، إنما دون ندبٍ، ثمةَ حالةٌ من الفقد، من خوف الفقد، ثمة نقصٌ ما، خللٌ ما، عطبٌ، شيءٌ غامضٌ ومثيرٌ يجعلُ الحياة غير قابلةٍ للفرح. ربما هو جمالُ العالم وخوفُ فقدانِ هذا الجمالِ. هل أقول الموت، إذن!!".

مرة أخرى، أعودُ إلى تاريخ القصيدة، 1978، للتأكيد على أن حزن الشاعر، حينها، لم يكن حزناً فردياً، وفي حينها، لم يكن شبحُ الموت، ولا معاناة المرض هما مصدرا الحزن.

فمن بغداد ـ والخطر المحدق بها، مروراً بين الورد والدم إلى الولادة من خاصرة الوقت، إلى "رسم للفجيعة حدوداً ويقرأُ تضاريسها" نصلُ إلى قصيدته: "أنا الذي رأيت".

وباعتبار الشاعر رائياً، فإنه قادرٌ على الكشفِ، قادرٌ على الغوص في علاقات المجتمع لا بل وأحداث الوطن برمته. وباعتباره رائياً، فإن له عين على الماضي، وعين على المستقبل. كاشفاً من خلال ذلك تشوه الحاضرـ الواقع الراهن.

الشاعر يعي حركة المجتمع تماماً، ومن هنا تتأتى رؤاه النافذة إلى المستقبل. ولا أبالغُ إذا قلت، أن الرؤيا، في هذه القصيدة، كما رؤيا يوحنا حيث: "الخطايا تفترس العالم".

يأتي الشاعرُ مستعجلاً، بعد، المقدمات، التي قدمها في قصائده الأربعة الماضية: ليقول:

أنا الذي رأيت
أرمي نبوءتي
في هجعة الساحات، ثم أمضي
مكللاً بشوك أرضي
(كلوا جسدي ميتاً
افلتوا كلاب صيدكم على كلماتي
الوقت ضيق
وأنا آت لأتكلم)
جلجلتي أعرفها
وخشبَ الصليبِ
وأعرفَ المسمارَ والعلامة
وإنني بلا قيامة
الوقت ضيق
وأنا آتٍ لأتكلم

الشاعرُ الذي رأى، يُخبرنا، في هذا المقطع.. ضارباً يده على صدره، أنا، الذي، رأيت، وهو سيرمي نبوءته، في هجعة

الساحات ثم يمضي مكللاً بشوك أرضه.

يقفز إلى ذهن القارئ حالاً، صورة السيد المسيح، المكلل بالشوك، لكن الشاعر، يؤكد ثانياً، أنه يعرف الطريق إلى الجلجلة، ويعرف خشب الصليب حيث سيصلب، ويعرفُ مقدار ألم المسامير، ويعرف أيضاً أنه بلا قيامة، لأن القيامة كانت قيامةُ السيد المسيح، ومع ذلك، وقته ضيق وهو قادم للكلام ـ الإنذار.

مرة ثالثة، أعود إلى تاريخ القصيدة، لرصد المكان والزمان، فمن غير ذلك، لا يمكن فهم الدلالات.

فبعد حزيران الأسود، وبعد أيلول الأسود، كان لنا نحن العرب، فسحة أمل، بالانتصار في حرب تشرين التحريرية. لكن بعد ذلك، ماذا جرى؟! بدأت أحداث لبنان الدامية، وبدأ القتلُ على الهوية، وبدأت رحلةُ الشتات، وبدأ شغب وتخريب عصابة الأخوان المسلمين، والقتل والتخريب، والتدمير، وقتل الإنسان دون أي ذنب، من هنا، كانت نبوءة القصيدة، صادقةً، فالشاعر تنبأ:

من معه رغيف ليبعه ويشترِ سكيناً
ومن عليه قميص ليبعه ويشتر خنجراً
ومن له امرأة ليبعها ويشتر سيفاً
ومن له جسد ليبعه ويشتر قنبلة
فالأعداء يتناسلون من الأظافر
ومن شعر الأباط.. أنا الذي رأيت

هل عرفنا الآن، بعد مرور تلك المرحلة القاتمة لماذا كان الشاعر ينذر فعلاً، وأدركنا أن الأعداء متربصون بنا في الخارج والداخل..

ينتقل الشاعر بعد أن يخبرنا، بأن الجسور ضيقة وأن الثمار قذرة، وأن المياه عكرة، ينتقل إلى مقطع غنائي جميل، مؤكداً، أنه رأى: وهو يعرف أيضاً: يقول:

أعرفُ كيف يسقطُ الزيتونُ يابساً
وكي يبكي الخبزُ دون زيت
وكيف في ضرع الدوالي ييبسُ العنب
وكيف يصعدُ الأطفالَ حاملين جوعهم
إلى السماء
وكيف يزهر الغضبُ
في قصب الهواء
أنا الذي رأيت
أعرف كيف الموت يقطفُ الهواءَ
(إذن لنكتب، معاً، مرثية،
القصبْ)

إن دلالة الفعلِ (أعرف) تؤكد على تمثل الشاعر للحالة التي يعيشها، للحالة التي يعبر

عنها، للحالة التي هو شاهد عليها، فالمفردات: السقوط، اليباس، بكاء الخبز، ضرع الدوالي، جوع الأطفال، ترسم حالة التردي، التي يعبّر عنها، أو يرسمها الشاعر، ولكن ذلك لا يتم من غير موقف، فهو الذي يعرف كل تلك الأمور يعرف أيضاً، كيف يزهرُ الغضب، وهنا التحريض وعدم الاستسلام لما هو راهن.

أن يعرف /كيف يزهر الغضب/ تأتي الجنة، بعد مقطع: وكيف يصعد الأطفال حاملين جوعهم إلى السماء..

فالشاعر، الذي جاء راثياً، وشاهداً، ومتنبأً في آن، جاء أيضاً مُنذراً، ومبشراً بغضب قادم، على الرغم من أنه يؤكد: "منذراً جئت لا بشيراً".

ولكن تأكيد الإنذار هنا، يحمل بشارة الغضب القادم على واقعٍ راهن، على واقع عربي مشتت، مهترئ، قادم بتعالِ النفطِ، ولعنة النفط.

قلت: إن الشاعر الرائي: تكون له عينٌ على الماضي، وعينٌ على المستقبل:

وهنا، يحنُّ الشاعرُ إلى الماضي،

مستشهداً بما قاله ناظم حكمت معكوساً:

أنا الذي رأيت

أعلن أن أجملَ الأيام ما عشنا

وأجملَ النساء ما عشقنا

وأجملَ الكلام ما كتبنا

وأجملَ البحارِ ما رأينا

وأجملَ الأحلام ما دفنا

لهذا كله، ينذر الذين لم يروا.. وفي الوقت نفسه يتساءل القارئ لماذا؟

ليرى الزمن العربي، والحصار العربي، والنفط العربي، والدم العربي، من غرب بلاد العرب، إلى مشرقهم..

إلى رؤياه:

(أرى فرساً من دم تلبس الجسدَ العربي

وتخفق في الرمل والرمل وجه تمزق

في البحر والبحر أشرعة تتمزق

في الريح والريح رمانة تتكسر في الأفق،

لكن بعد كل ذلك.. يقول:

أرى في الغيوم اليتيمة نبض مطر..

إن الشاعر الرائي ـ الشاهد. الذي ينذر من جهة، ويشهد على مرحلة تمر، ومرحلة قادمة تتحكم فيها المجازر الدموية، والتمزق، والقتل بالجملة والمفرق، ينذر بمستقبل أسود، ولكن، وعلى الرغم من كل التشاؤم هذا، أو الرؤيا القاتمة لما سيأتي، فإن الشاعر يترك

بصيصاً من الأمل يلوح في الأفق، ولا يترك القارئ في يأس، يقول:

أرى في الغيوم اليتيمة نبض مطر

ومع أن الغيوم يتيمة، إلا أنه يرى فيها نبض مطر

فالغيم، والنبض والمطر، دلالة الخصب والعطاء والنماء بعدها يعود ليؤكد رؤاه عن مجزرة لا بل مجازر قادمة ويختتم الشاعر قصيدته:

الريح حبلى
الأصابع حبلى
المفاتيح حبلى
أول الأغنيات
المزامير مكسورة
غير أن القصب
يتناسل
والأرض حبلى

وفي هذا القول، وفي قوله: غير أن المدائن مسكونة بالحناجر

يبشرنا بأن قمة حناجر ستتكلم أو تهتف

صحيح، أن قصيدة أنا الذي رأيت حزينة، ذات رؤيا قاتمة وصحيح أنها ترى أن البارحة أجمل من اليوم، واليوم أجمل من الغد، لكنها تدعو القارئ للتساؤل تدعو، لماذا؟!

محمد عمران، في هذه القصيدة ليس منذراً فحسب، بل وشاهداً وشهادته صادقة لذا كانت حزينة محملة بغيث الإنذار، ونبي، لأن نبوءته تحققت.

والشاهد كما نعرف شاهدان: شاهد زور وبهتان، وشاهد حق وصدق.

والشاعر هنا، شاعر الحق والصدق أتى يدلي بشهادته، ويقول إنذاره، أتى ليقول كلمة حق لأن الساكت عن الحق شيطان أخرس.

❑❑

دمشق في أدب نذير العظمة

غسان كلاس

تمرّس د. نذير العظمة بكتابة القصيدة بكل أشكالها فعد ـ بلا خلاف ـ واحداً من روادها، ومن رواد الحداثة. ولكنه ـ إلى ذلك ـ كتب المسرحية الشعرية والنثرية، وأيضاً الدراسة النقدية والمقالة والمحاضرة... فكانت نتاجاته التي تزيد على الخمسين عدداً، بعضها باللغة الإنكليزية، إثراء ليس للمكتبة العربية بل للمكتبة والإبداع الإنساني مما يؤكد على عمق الخلفية الثقافية والأكاديمية له في مختلف مجالات العطاء الفكري والأدبي... وللدكتور العظمة ـ كما لا يخفى ـ مشاركات فاعلة في كثير من القضايا المطروحة على الساحة، منطلقاً من قاعدة صلبة بناها بجد واجتهاد كبيرين من دون كلل أو ملل...

والعظمة، على الرغم من كثرة كتاباته ومشاركاته، يحرص على وحدة منهجية تنظم أعماله جميعها في سياق علمي وفلسفي، وضع إطاره وسار على دربه بمنتهى الدقة والإخلاص... ولم ينس في غمرة أعماله ومشاغله الأكاديمية، حق أمته العربية عليه، فأنصفها بكل قوة وجسارة في كافة المنتديات التي دعي إليها، وكان خير سفير للغة الضاد في المحافل الدولية...

لقد شرّق الدكتور العظمة وغرّب، وأقام وارتحل، فأكسبته الغربة خصالاً أهمها سعة الأفق، وسعة الصدر، وسعة التجربة والثقافة، مع الاحتفاظ بكل الجذور الأصيلة والقيم الخالدة، فهو رجل جديد ومتجدد من غير ضجيج، جديد بالروح، ومتجدد بالطبيعة والفطرة... إنه الشجرة المباركة دائمة الخضرة، لم نرها ـ قط عارية في أي موسم، وهي متفتحة في كل الفصول، محملة بالثمر والأريج.

نذير العظمة شاعر الأمجاد والأساطير، ينطلق ـ وكما سيأتي ـ كالنسر في أعماق

الماضي، ويعود محملاً باللؤلؤ والمرجان، والمحار النادر الغريب... إنه السندباد الذي لا يتعب من الإبحار، الباحث ـ دوماً ـ عن المدهش والعجيب....

ولعل بعض المثقفين يتفقون أو يختلفون مع أفكار العظمة، غير أنه ـ في كل الأحوال ـ تبقى الفكرة النيرة هي الهدف، يبقى الحوار العلمي الموضوعي هو الوسيلة الحضارية للوصول إلى قناعة بشأن المرتكزات الأساسية التي ينبغي أن تسير عليها قافلة العطاء الإبداعي...

* * *

وتأكيداً لما أسلفنا من ملامح في شخصية وتكوين نذير العظمة ننقل، وعلى لسانه: ....حملت في نفسي ملامح الحياة، خزنت الذاكرة كل ما مر بها، والذي كان ينهضني ويوقفني على الطاولة ويقول: هذا وريث (يوسف) العظمة، البطولة والتاريخ... كل هذا العنفوان النفسي الذي حصلته من الطفولة استمر معي في الإبداع... وعندما ربيت في قاسيون لم أتصور أني سأصل إلى نهايات العالم... لم أكن أظن أن طفولتي، التي توزعت بين قاسيون ونهر يزيد سوف تسوقني إلى العالم المستدير، انتمائي السياسي ونزوعي الحضاري ونكهة العنفوان هي التي قذفتني في حومات الحياة الصاخبة، واستدعت مني استجابات خلاقة...

لقد عشت الصوفية كتجربة إنسانية مارستها وأنا فتى، وكنت أتردد على حلقات النقشبندية، وعشت في جوار محيي الدين بن عربي وعبد الغني النابلسي، وكان جدي صوفياً، وله تجربة... ويضيف: أما أمي فقد كانت نقية دون تعصب، وقد التزمت التصوف الحضاري الإنساني الذي يخشى الله، ويرعى القيم الإنسانية...

* * *

في العام 1947 أصدر العظمة روايته "الشيخ ومغارة الدم" وفي العام 2003 أصدر روايته "أوراق عارف الدمشقي" وبينهما ـ في إطار دراستنا دمشق في أدب نذير العظمة ـ أصدر في العام 1992 مجموعة شعرية بعنوان "سيدة البحر" وهي مجموعة قصائد عن حصار بيروت، وفي العام نفسه كانت "دروع امرئ القيس" لتأتي في العام 1996 مجموعته "طائر الرعد" فـ "لماذا لا أغرد للموت" في العام 2003.

وغني عن القول، أنني لست بصدد تعداد بعض إبداعات نذير العظمة، فهذا في متناول اليد عبر الكثير من الإصدارات والدوريات والترجمات. وإنما أردت، من خلال تعدادها، الوقوف على ظاهرة بل حقيقة مذهلة تتلخص بأن شخصية نذير العظمة،

التي قدمنا بعض ملامحها وخصائصها، تسربل المتلقي بأجوائها فتجعله ينطق باسمها ويعبر عنها، وإليكم التفاصيل:

فعلى الرغم أن ربع قرن من الزمن يفصل بين ما أبدعته ريشة مصطفى الحلاج على غلاف "الشيخ ومغارة الدم" وريشة تركي محمود بك على غلاف أوراق عارف الدمشقي وأيضاً أغلفة: سيدة البحر، ودروع امرئ القيس، وطائر الرعد، ولماذا لا أغرد للموت... فقد أتت قراءة الفنانين المبدعين متوافقة، إن لم نقل متطابقة، وهذا ما أكدناه في تحليلنا لمنهجية نذير العظمة...

في "الشيخ ومغارة الدم" حيوان على شكل فرس، يشبه، إلى حد ما، البراق، من خلال الأجنحة والنصف الآدمي، مع تشكيل يوحي بالتداخل شكلاً (الحافر) ويقف متوثباً على شفير صخري مموج باللون الأحمر، مع نتوءات منشارية لها مدلولها....

وفي "أوراق عارف الدمشقي" يبرز التداخل مجدداً، بالرسم واللون، ويتراءى للمدقق أنهما لوحتان، وإنما متداخلتان في نسيج متكامل (نذير العظمة ـ الأيام الأولى، أوراق عارف الدمشقي، مع تكرار كلمة: أوراق لنؤكد على تداخل السيرة الذاتية في الرواية).

وفي "لماذا لا أغرد للموت" يتم التركيز على الخطوط وحروفها مع استخدامها اللونين الأسود والأحمر ومساحات النقاط وألوانها، مع تكرار نشيد الشاعر وكلمات معبرة عن القصيد.... ناهيك عن التداخل الخطي واللوني في جميع ما ذكرنا، مع الإشارة إلى أنه في هذه المجموعة ـ التي يغرد فيها للموت ـ أتت في تشكيل غلافها خلواً من اسم المبدع...

* * *

وتبرز الخلفية الثقافية والبيئية للدكتور العظمة من خلال (قمر الأيام الأولى) وقمر (النمر والبئر) إنهما قمر واحد بوجهين: في "النمر والبئر" يتجلى الوجه المضيء، وفي "الأيام الأولى" يتمثل الوجه الخفي... وهذا ما أبرزه العظمة، ضمن إبداعه المنهجي، في "سيزيف الأندلسي" الفاجعة الشعبية، التي دارت أحداثها في قرطبة خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي، حيث استخدم العظمة (ابن زيدون) قناعاً له من خلال تمسكه بالحرية والحب وتحمل النفي وإبراز مفاسد العصر... لقد بدا نذير العظمة مشدوداً إلى زمن الطفولة والحلم أيام الحارات والبساتين... ولسان حاله يقول: أن تضيء شمعة خير من أن تسب الظلام....

لقد أدرك العظمة أن السيرة الذاتية تصبح أكثر جاذبية وشداً للقارئ إذا توسلت أدوات الرواية. فعندما كتب (الشيخ ومغارة الدم) كان يفكر بالرواية... ولكن عندما كتب

(أوراق عارف الدمشقي) كان يفكر بالسيرة، والاثنتان متكاملتان من خلال أسلوبيته في تطعيم الأجناس الأدبية (سيرواية) لأن الكتابة هي المرجعية العميقة، أما الجنس أو الأجناس الأدبية فهي أطر ظاهرة ومرجعيات برانية لما يجري في العمق من صراع بين الخيرة الإنسانية والقلم، بين اختلاج القلم والنفس ونبض الحرف... والزمن - بفعل التجربة الإنسانية - يصبح وحدة نفسية لا تباعد بين حاضره وماضيه، ولا تفرق بين اليوم عن الغد أوراق التقويم وتعدادها...

في "أوراق عارف الدمشقي" ومنذ العنوان تستوقفك كلمات تدخل في تكوين نذير العظمة: عارف، شمعة، الأهلة، المجذوبة، النار، الذاكرة، الكاسات، عشتار، القمر، طقوس، الحرق، الحلم، الموت، الشيطان، الكابوس، الحجر، الشجرة، الرحم، المعرفة، النهر... الخ أليست هذه المفردات، ناهيك عن أسماء الأعلام الذين تضمنتهم الرواية، تجعلنا في رحاب الصوفية وفي ملكوتها....

وتأتلف المفردات لتبنى في جمل وعبارات تقارب الحكمة وتتسربل بمعاني التصوف وأجوائه: النهر الذي تشرف عليه المدارس، التي تعلم فيها عارف، ما يزال يجي في الذاكرة. فهو يريد من (بردى) أن يجري كخيط من الزمرد بين خواصر الصخور من سفح (قاسيون) قد تأكل النار ورق الذاكرة، ووشم الحلم لكن خيل إليه أن النهر ما يزال يجري في عموده الفقري، ونخاعه الشوكي فهل للنار أن تأكل الماء في حياته...

ويحلق بنا العظمة في ملكوت الكون ودورة الحياة: هناك يوم لليأس ويوم للأمل ويوم للفرح والتكوين، ويوم لاكتشاف العالم، ويوم لاكتشاف الموت في تقويم الجسد الواحد.

الإنسان نبتة تخرج من باطن الرحم إلى الشمس، بذرة تُزرع فيها، تتكون خلقاً ذا عظم ولحم وعصب. يتوقف النبض يدق، يدق، يدق، حتى يتلاشى ويذهب إلى ملأ المجهور...

ويبحر العظمة بأفكاره وتصوراته مقارناً ومقارباً: أليست السحلية هي مصغر الديناصور؟ أليس القبر، من حيث الشكل، هو مهد مقلوب على وجهه، والقبور المحدودية بحدباتها الترابية كأنها زوارق مقلوبة تبحر في التراب وهي واقفة بشواهدها البيضاء بالأشبه بالأشرعة!

وتشف العبارة في مواضع شتى لترسم لوحة غاية في الروعة والإتقان: .... وطلعت صبايا النجوم في وهلة الدجى، والقمر يرقبها كعاشق ولهان امتقع وجهه!

في أدب نذير العظمة: موتة عن موتة تفرق. اليوم يموت الناس بسرعة، المشيعون يركبون السيارات، وشيخ الجنازة يردد الأدعية

من مذياع يصرخ بدون حنان، وينتقي أهل الميت أقرب مسجد إلى المقبرة، فلا يسير موكب الجنازة إلا خطوات معدودة، بينما في الأمس ـ حين كان الناس يعتمدون على أرجلهم ـ كانت الجنازة أكثر بهاء وأروع موكباً! الموت كان أبطأ في الماضي، إنه الآن أسرع من الرصاصة...

وفي روايات العظمة تفرز الذاكرة من مخزونها الشيء الكثير: جامع أبي النور، جامع الشيخ محيي الدين، الحلاق أبو التوت، البايكة، بستان السيروان، الحجامة، العلق، عين الكرش، الطنبر، أصابع الببو، الضمانة، بستان السبيني،...

ويحن في غير موضع من رواياته لطبيعة دمشق وسحرها فـ: شجر الحور الباسق قامات صبايا أسطوريه تطعن الفضاء، وحين تعانقها الريح المجنونة تترنح يمنة ويسرة، ويعكس اخضرارها الممتد علواً في ضوء الشمس الغاربة ألواناً أخرى تخلب العين...

من خلال روايات العظمة تتبدى دمشق بأجوائها الاجتماعية والمهنية والوطنية، ولاسيما فترة الانتداب الفرنسي، وتحفل الروايات بمفردات وعبارات قاموسية تعكس الحياة الدمشقية بأطيافها كافة: شيخ الشباب، شيخ الكار، شيخ الصاغة، شيخ الأرض، شيخ الحدادين... التي هي عبارة عن تنظيمات نقابية للسهر على مصالح الفئات الاجتماعية وصيانة حقوقها في إطار اجتماعي متناغم دمرته مساعي التحديث....

ويحتل البيت الدمشقي مساحات واسعة في إبداعات نذير العظمة:

قضى سنة كاملة في (الخجة) عند الشيخ كامل، كان يتعاون هو وزوجته على تحفيظ القرآن للأطفال في بيتهما العربي المزنر بأحواض النارنج والياسمين والمسقوف بعرائش العنب البلدي....

ولا ينسى العظمة أن يضمن روايته "أوراق عارف الدمشقي" شعراً يؤكد ما ورد في تضاعيفها من مسيرة وأفكار:

كنتُ في الأمس مصطفى

وأنا اليومَ عارفُ

أحرقتني تلهفاً

في العروج المواقفْ

يا لهيباً إذا هفا

أوجعتني المعارفْ

وطالما دخلنا في عالم نذير العظمة الشعري فجدير بنا ألا نغادره قبل الإشارة إلى بعض الشواهد التي تدخل في موضوعنا: دمشق في أدب نذير العظمة.

تحت قبة الحنين، وعبر مفردات رمزية لافتة: الصخر، الجوع، النار، الرحم....

ينادي نذير العظمة من غربته قاسيون، الجبل العتيد الشامخ، مهد الحكايا والأساطير، ونبع الذكريات والتراجيع، ويبادله، وهو يمرغ وجهه في ترابه، الشوق والحنين... والحارة القديمة ماثلة في وجدانه، تضج في كيانه، وهو يستذكر قبة الشيخ محيي الدين وروحه الطاهرة، وحلقات الذكر، واحتفالات عيد المولد النبوي الشريف، وطقوس النذور....

ويشب حنين الشوق مرة ثانية، بل مرات، في أعماق شاعرنا وهو لا يفتأ يبحث عن الحقيقة، متماهياً مع المدينة التي أحب، ليبرعم فجر جديد، مشفوع بالدعوات والصلوات ليتخمر اليقين، وتولد ميسلون من جديد:

كل بذل في سبيل الأرض والحق يهون
يا رفات المجد ظلي شعلة عبر القرون
علمينا كيف نرقى بالشهادات المنون
ميسلون ميسلون
أيها الفجر الذي علمنا معنى اليقين

ويصلي نذير العظمة لدمشق التي غناها كثيراً في منفاه، ولكنه كرمى لعينيها كتم أحزانه، وكابد أشواقه، وخبأ هواها في جروحه، وبين ضلوعه:

يا قاسيون تركت الركب والهة
عليك أكباده غصت بحنجرتي

يا قاسيون تركت الصخر في كبدي
نبعاً من الماء عند الموت
نشرت للريح والآفاق أحرفه
فسربل النبض وجداني وأغنيتي

وتفور نخوة الدم في ضميره ووجدانه فيستذكر ويتذكر ميسلون ثانية:

يوسفٌ أينما تلفت فاحتْ
نخوة الدم واستمات الرجال
ليس عاراً إذا الضحايا توالت
إنما العار أن يخون القتال
يا دمشق اشمخي وتيهي اعتزازاً
كان صعباً على البغي النوال
قد جبلنا التراب بالدم والنبض
فغنت عروقنا والرمال
ورواب من ميسلون أطلت
نهضة وجهها الفدى والنضال
رفعتها شهادة العز شمساً
لم يخيم على ضياها الزوال

* * *

ومن وحي ذلك أسارع لأختم:

قم سيد الشعر حدثنا فما عجزت
يوماً يراعُك عن ورد ولا صدر

ففيك من ميسلون شيمةً بقيت
تأبى القيود ولو كانت من الدر

ولم تخن صرخة للحق أعلنها
شهيد حق أمام الظالم الأشر

❑❑

القصيدة القصيرة عند الشاعر محمد حمدان

فواز حجّو

***افتتاحات الدواوين:**

اعتاد الشاعر محمد حمدان على أن يفتتح دواوينه بمقدمات شعرية أو افتتاحية تقوم مقام المقدمة.... وهذه الافتتاحيات التي تطالع القارئ ما هي إلا قصائد قصيرة مكثفة تقول مقولتها الخاصة بكلمات جامعة. والشاعر يحرص على وضعها بين يدي المتلقي لما تحمله من مداليل لتكون بمثابة مفتاح يُمكّن القارئ من الولوج إلى هذا الديوان.

ففي ديوانه الأول (الفارس والعتمة) الصادر عام 1979م تطالعنا قصيدة قصيرة جاءت بمثابة افتتاحية للديوان وقد وردت في الصفحة التي تلي الإهداء وفيها يقول:

اثنان أهل الأرض عندنا
منافقٌ
أو خائفٌ جبانْ
هذا الذي قد كانْ
لكن بندقية الثوار في الأغوار
قد علمتنا كيف يُخلق النبي في إنسانْ

وهذه الافتتاحية تأخذ شكل التعريف لأهل الأرض وتقسمهم إلى زمرتين، وهذا التعريف قائم على التصنيف الحادّ للناس، ويأتي أسلوب الاستدراك في بنية هذه القصيدة وذلك بجملة طويلة في نهايتها، لتجعل من الثائر إنساناً يقارب النبيّ في مقامه وأهميته، وعلى هذا الثائر تُعلَّق الآمال، وبه يناط التحرير، في واقع متردّ، رأى فيه الشاعر أن أهله اثنان: منافق أو خائف جبان. وبما أن القصيدة فائقة الحساسية فإنها لا تحتمل في بنيتها الزوائد المُخلة بشرط التكثيف، وأرى أن قوله: (هذا الذي قد كان) من نافلة القول، وأولى به أن يتخفف منه، وإن حذفه يجعل هذه القصيدة القصيرة أكثر رشاقة.

أما الديوان الثاني (الميناء الموبوء) الصادر عام 1983م، فقد كان مجرداً من الافتتاحيات، إلا أن القصيدة التي تصدرت الديوان وهي (زفرات مسافر) كانت مؤلفة من سبع قصائد قصيرة، وكل قصيدة حملت رقماً وعنواناً خاصاً، وكانت القصيدة الأولى بمثابة افتتاحية وهي بعنوان (السلاسل) وفيها يقول:

تدور بي

دوامة من العذاب والنوى

أقدامُ هذي الأرض

تلولب الحروف والأشياء بين الدم والسماء

تقذفني للحزن والأشداق

تحط بي في عالم السفرْ

وهذه القصيدة القصيرة تلخص تجربة السفر لذلك المسافر الذي صورته لنا القصيدة، وتعتمد التكثيف في نقل التجربة الشعورية التي عانى منها الشاعر، وهي في المحصلة مفتاح للديوان الذي كان حصيلة تلك التجربة التي عاشها الشاعر، فهي أولى الزفرات التي أطلقها في سفره، وبعد أن حطّ الرحال في (الميناء الموبوء) عاش (في غربة رتيبة) كما وصفها هو، وذاق فيها ألوان العذاب، ويكفي أن نشير إلى ما باحت به القصيدة من خلال لغتها التي أسرفت في تصوير حالة الشاعر الذي عاش في دوامة رهيبة وتجلى ذلك من خلال ثلاثة ألفاظ متلاحقة وكلها ذات مدلول واحد: (تدور ـ دوّامة ـ تلولب) وهي في هذا المدلول كافية لنقل حالة التأزم والمعاناة التي كابدها الشاعر.

أما الديوان الثالث (بين يدي المحيط) الصادر عام 1992م فإن الشاعر يفتتحه بقصيدة قصيرة لا تتجاوز كلماتها عدد أصابع اليدين، وفيها يقول:

يا أمّتاه

كُتبَ الهديلُ على الحمام

عليكِ

هل كُتبَ البكاءْ

ويذيلها بما يشبه العنوان الذي أخلى مكان الصدارة وآثر مكاناً متواضعاً في الأسفل، ليكون تذييلاً قد لا يلفت النظر وهو (يوميّات عربية) مما يجعل هذه القصيدة القصيرة التي وضعت (بين يدي المحيط) أشبه بيومية من يوميات الشاعر، وإن الخطاب الشعري المتمثل بالنداء (يا أمّتاه) ق يُفهم منه أنه خطاب للأمة بشكل عام، وقد يفهم على أنه خطاب للأم بشكل خاص، وقد وجدناه في الديوان السابق من خلال قصيدة (زفرات مسافر) يتحدث عن أمه التي كتب عليها البكاء، وقد طالعنا (وجه أمه) من خلال المقطع الخامس من تلك القصيدة، وكان هذا الوجه: (يلوح من بعيد/ من جبل

الزيتون) حزيناً باكياً، وهاهو مع مطلع هذا الديوان ما يزال الوجه يبكي، وكأن البكاء قدره الذي لا خلاص منه. ويعمّق هذا البكاء باقترانه بهديل الحمام الشجي الذي يشبَّهُ بالنواح، وهذه القصيدة القصيرة مبنية بناء تقابلياً يجعل من بكاء الأم الحزين معادلاً ومقابلاً لنوح الحمام الشجي. والشاعر يتخذ من أسلوب النداء مفتاحاً لتحديد وجهة الخطاب الشعري فيقول (يا أمّتاه).

أما الديوان الرابع (صلاة للبحر الأحمر) الصادر عام 1995م فهو الوحيد الذي لم يشتمل على افتتاحية شعرية، وفضلاً عن ذلك فقد افتقدنا فيه القصائد القصيرة بشكل عام. وإن القصيدة القصيرة نسبياً فيه هي قصيدة (وردة الضفائر الخضر) وقد تجاوزت أربع صفحات، ومن هنا استبعدنا أن تكون في هذا الديوان قصائد قصيرة يتحقق فيه شرط القصر أما الديوان الخامس (الفان) أو (من نقطة في القلب) الصادر عام 2000م، فقد استهله الشاعر بافتتاحية شعرية تميزت بورودها في الديوان بخط المؤلف، وهي مذيلة بتوقيعه وفيها يقول:

قالت الأرض لعين

ذرّفتْ في الليلِ دمعة

جهّزي الفانوسَ

درب الريح والأمطار

لا تكفيهِ شمعة

وقد بنيت هذه القصيدة القصيرة على ثلاثة أساليب:

أ ـ أسلوب القول: (قالت الأرض لعيني)

ب ـ أسلوب الأمر: (جهزي الفانوس)

ج ـ أسلوب الخبر: (درب الريح والأمطار/ لا تكفيه شمعة)

ومن خلال لغة القصيدة نجد مقابلة بين كلمتين: (الفانوس والشمعة) وهي مقابلة تبرز المفارقة بينهما وتظهر عجز الشمعة عن مواجهة الريح والأمطار، في حين يتقدم الفانون ليكون أقدر على المواجهة، وليكون رمزاً له مدلوله الشفاف.

أما الديوان السادس والأخير (بتغراموا... وشرفة الأبدية) الصادر عام 2005 فقد تصدّرته افتتاحية بعنوان (كأنها مقدمة) وهذه المقاربة باستخدام (كأنها) تجعل هذه الافتتاحية أشبه بالمقدمة، وهي افتتاحيات شعرية تسفر عن موقف رافض للشاعر، وهذا الرفض معلن وصريح ولا يتخفّى وراء الرمز والتلميح.

وإن تفكيك هذه القصيدة يجعلنا نضع أيدينا على بنيتها وتركيبها الأسلوبي واللغوي ونتيجة تحليل هذه القصيدة القصيرة نجد فيها الخطاب الشعري موجهاً إلى الملكة، ويستخدم الشاعر فيه أسلوب النداء المُغفل من أداة النداء (مولاتي) فهو يخاطب الملكة بما يُشعر أنه يدين بالولاء لها، بإضافة ياء المتكلم إلى

هذه المولاة.

ثم يفاجئنا، أو لنقل يفاجئها، بخلع هذا الولاء، ورفضه لدور السائس لخيلها، وهذا ما يجعلنا نرجّح أن الولاء المزعوم الذي أبداه أولاً بقوله (مولاتي) ما هو إلا ولاء مصطنع يفهم منه التهكم على طريقة (سمعنا وعصينا) وهذا يتنافى مع القول المعهود (سمعاً وطاعةً) ثم استخدم الشاعر أسلوب التوكيد لتأكيد الرفض وعمّق هذا التوكيد بتكرار (إني). وأخيراً نجد المفارقة بين الدور المرسوم له، أو المكلف به، وبين الدور الذي يريد أن يقوم به، والذي يتلاءم مع موقفه الرافض لكل ما يسند إليه من أدوار التبعية.

* ديوان (الفارس والعتمة):

وتجدر الإشارة إلى أن ديوانه الأول: (الفارس والعتمة) الذي صدر في أواخر السبعينات نجد فيه قصائد قصيرة مذيلة بتواريخ تتراوح بين عامي 1967 - 1979 أي بين عقدي الستينات والسبعينات، الذي كتبت فيه هذه القصائد القصيرة، مما يجعله من أوائل من كتب القصائد القصيرة، وذلك على الصعيدين المحلي والعربي. ولا نريد أن نتتبع الريادة في هذا المضمار، فإن الامتياز في الإبداع للإجادة، مع عدم التقليل من قيمة الريادة. وإذا كانت هناك دراسات عدة حول تتبع الريادة في هذا الشكل الفني الذي طرحته حركة الحداثة الشعرية، وأكثر كما التصق بقصيدة النثر، فإن الشاعر محمد حمدان أخلص لشكل قصيدة التفعيلة وكتب القصيدة القصيرة بهذا الشكل كما أخلص عمر أبو ريشة من قبل للشكل العمودي في كتابة القصيدة القصيرة.

ويكفي أن نذكر بعض أسماء الشعراء الذين أشير إلى ريادتهم في هذا المضمار وهم: علي الناصر وأورخان ميسر وكمال خير بك وعز الدين المناصرة، وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأدونيس ونذير العظمة ونزار قباني وشاكر مطلق وشوقي بغدادي وغيرهم.. وأما بالنسبة للظهور الأول لهذا الشكل الفني الوليد فلا يتعدى منتصف الستينات، ويكون الشاعر محمد حمدان ضمن كوكبة الرواد، مع أن دوره في هذه الريادة قلما يذكر، أو ربما لم يشر إليه بحدود اطلاعي، ومنذ الديوان الأول نجد القصيدة القصيرة في شعر محمد حمدان تأخذ شكلين:

1 - شكل القصيدة القصيرة الموغلة في القصر أو القصيدة القصيرة جداً وقد أطلق عليها الشاعر محمد حمدان مصطلح (البتلة) او (البُتيلة) وهي لا تتجاوز بضعة أسطر مثل افتتاحية الديوان ومثل القصائد التي حملت العناوين: (أضعف الإيمان) و(مَثل)

2 - شكل القصيدة القصيرة التي تتراوح بين صفحة وصفحتين مثل القصائد ذوات العناوين: (أل التعريف) و(جديلتان) و(درب) و(الفارس والعتمة).

وضمن هذا الشكل الأخير نجد شكلاً

آخر يمكن أن ينضوي تحت هذا الشكل، ويمكن أن يتحرر ويستقلّ بشكل منفرد ليكون شكلاً ثالثاً وهو الشكل المركب من عدد من المقاطع، وهو الذي يجعل القصيدة مقطعية أو مركبة من عدد من القصائد القصيرة..

ويكفي أن نشير إلى قصيدة (برقيات إلى فضائل المقاومة) التي تتألف من ثلاث برقيات، وكل برقية شكلت مقطعاً له رقم، أو انفردت برقم داخل القصيدة لتصبح كل برقية بمثابة قصيدة قصيرة جداً. ولا يخفى على القارئ أن الشاعر حين اتخذ من البرقية شكلاً أدبياً فإنه استفاد من خصائص البرقية وشرط الإيجاز فيها، وهذا ما يتلاءم مع شرط التكثيف في القصيدة القصيرة، وهو بذلك يوظف تقنية فنية جديدة ويفيد منها في التشكيل الفني للقصيدة. وبعد ذلك وجدنا من سمّى الومضة الشعرية بتسمية (برقية) وهي تسمية ملائمة، تضاف إلى التسميات التي أطلقت على القصيدة القصيرة جداً. وكما استفاد الشاعر من أسلوب البرقيات استفاد أيضاً من الأمثال ووظفها في بنية القصيدة القصيرة، وهذا ما وجدناه في قصيدة (مَثَل) كما استفاد من الحديث النبوي في (أضعف الإيمان).

*** ديوان (الميناء الموبوء):**

وإذا انتقلنا إلى ديوان (الميناء الموبوء) وجدنا فيه عدداً من القصائد القصيرة التي تأخذ أشكالاً مختلفة، وهي في النهاية تلتقي مع أشكال القصيدة التي ظهرت في ديوانه الأول، فهناك شكل القصيدة القصيرة جداً، أو ما أطلق عليه الشاعر مصطلح (البُتيلة) ونرى نماذج له في الديوان مثل القصائد التالية:

(اللات ـ بطاقة معايدة ـ حكمة حمامة) والتي لم تتجاوز فيه هذه القصائد الصفحة، وهناك شكل القصيدة القصيرة التي تراوحت بين صفحتين ولم تتجاوز ثلاث صفحات مثل: (الحب والصورة ـ أمنية ـ القات ـ فراق الدار ـ وثالثنا الحب ـ رحلة الصمت ـ همسة) وهناك شكل القصيدة المقطعية المركبة من بضعة مقاطع، وكل مقطع ينفرد بعنوان، مما يجعل هذه القصائد أقرب إلى القصيدة القصيرة جداً، ومن هذه القصائد المقطعية المركبة نجد القصيدة الأولى في الديوان (زفرات مسافر) المؤلفة من سبعة مقاطع، وقصيدة (الميناء الموبوء) المؤلفة من خمسة مقاطع وقصيدة (مغارة الدراويش) المؤلفة من ثلاثة مقاطع. وكل مقطع من هذه القصائد له عنوان مستقل، وبإمكان كل مقطع أن يستقل هو الآخر ليشكل بمفرده قصيدة قصيرة لها استقلاليتها من جهة، ولها ارتباطها بمجمل المقاطع من جهة ثانية، لتشكل في النهاية إلى جانب المقاطع الأخرى قصيدة مركبة تتعاضد أجزاؤها لتعطي صورة متكاملة لجو القصيدة الذي يريد أن يرسمه الشاعر من خلال تآلف مقاطعها المختلفة وتلاحمها.

وإذا عدنا إلى القصائد القصيرة جداً أو (البتلات) أو (البُتيلات) على حدّ تعبير الشاعر وجدناه في قصيدة: (اللات) يتخذ من السخرية والتهكم وسيلة لتعرية هذا اللات، ويعمق السخرية بالتعرية الحقيقية له، وإبراز المفارقة في حالتين لهذا الصنم: حالة ارتداء الجبّة والعمامة الخضراء، وحالة خلع الرداء وكل ما عليه، لمضاجعة السماء العارية. وفي قصيدة (بطاقة) يجعل من القصيدة القصيرة بطاقة معايدة، وهذا يتناسب مع طبيعة البطاقة ويلائم شكلها وحجمها، ولا ننسى أن القصائد القصيرة سُمّيت فيما بعد (بطاقات). أما في قصيدة (حكمة حمامة) فيوظف الحكمة في القصيدة القصيرة، كما وظف من قبل المثل.

* ديوان (بين يدي المحيط):

أما في ديوان (بين يدي المحيط) فيكاد يختفي شكل القصيدة القصيرة جداً، ولا يظهر إلا في الافتتاحية، وفي قصيدة يتيمة بعنوان (حبة القمح) وهي مهداة إلى روح الشهيد غسان كنفاني، وجاءت في صفحة واحدة.

وأكثر ما يظهر في هذا الديوان شكل القصيدة المقطعية المركبة من عدد من المقاطع الشعرية التي انفردت بعناوين خاصة إلى جانب العنوان العام للقصيدة، ويأتي في مقدمة هذا الشكل من القصائد القصيرة قصيدة (ثلاثية الممكن والمستحيل) ومن عنوانها نفهم أنها قصيدة ثلاثية المقاطع ومقاطعها الثلاثة حملت العناوين التالية: 1 ـ (قنوات التمزق) 2 ـ (العبور) 3 ـ (السرّ) وكذلك قصيدة (بطاقتان لحبيبتي) وهي مؤلفة من مقطعين، وكل مقطع يؤلف بطاقة لها عنوان مستقل، وهي تحمل العنوانين التاليين:

1 ـ الحضور 2 ـ الذاكرة.

وهنا نجد الشاعر مرة أخرى يوظف شكل البطاقة في شعره ويجعل من القصيدة القصيرة بطاقة بمواصفات خاصة، وكذلك قصيدة (صومعتان) المؤلفة من مقطعين أو قصيدتين قصيرتين هما: 1 ـ الخير الدا 2 ـ نخلة إشبيلية.

وإلى جانب هذا الشكل من القصائد هناك شكل القصيدة القصيرة التي جاءت في ثلاث صفحات مثل قصيدة (البراري الموحشة) وهي قصيدة استخدم الشاعر فيها أسلوب الحوار بين صوتين، وبناها بناءً درامياً، وذلك من خلال صوت الوالي أو الملك الذي يأمر مولاة بالركوع، وبين صوت ذلك المولى الذي يتمرّد على سيده، ويأبى الخضوع والخنوع، ثم تنتهي القصيدة نهاية درامية، ويقفلها قفلة تعتمد على إبراز الأصوات الرامزة وما تحمله من مدلولات: (طاخ ـ طيخ ـ آخ). وإن قصيدة (اللعنة) هي الأخرى قصيدة قصيرة بحدود ثلاث صفحات وهي قصيدة يمكن أن تصنف ضمن ما يسمى (قصيدة التفاصيل اليومية) لأنها

تصور ما يواجهه المواطن العادي من هموم العيش اليومية التي يعاني منها، وهو يسعى وراء المواد الاستهلاكية التي تستهلك عمره، مما يجعله في النهاية يفرغ سحنة غضبة ويلعن نفسه هو يستشعر الخوف من الشرطي الذي يسكن في داخله.

*** ديوان (الفان):**

وفي ديوان (الفان) نجد أيضاً القصيدة المقطعية التركيبية التي تضم عدداً من القصائد القصيرة ذوات العناوين الخاصة، ويأتي في مقدمتها قصيدة (أمالي القصب) التي تألفت من أربع قصائد قصيرة هي: (معركة ـ مكان ـ رسالة ـ العندم) وهناك قصيدة (تراتيل الجهات) وهي مؤلفة من ثلاثة تراتيل، وكانت عناوين هذه التراتيل الثلاثة هي (شاهدة ـ الشهيد ـ تساؤل) وهناك أيضاً قصيدة (بتلات) وهي تسمية تنسجم مع صغر القصيدة القصيرة، مما حدا بالشاعر أن يسمى الواحدة منها (بتلة) كما سمّى من قبل الرافعي كتابه (أوراق الورد)، وإن الشاعر محمد حمدان أخذ مصطلح (البتلة) من النخلة التي تسمى كل ورقة من أوراقها بتلة، في حين نجد مصطلح البتلة في أقسام الوردة، وإن كل تويج من تويجاتها يسمى بتلة وهذه التسمية تتناسب مع صغر القصيدة القصيرة.

وإذا اخترنا من هذه البتلات بتلة أو بتلتين نجده في البتلة الأول والثانية يستخدم أسلوب المقابلة وهذا ما يتلاءم مع أسلوب التثنية في عنوان هاتين البتلتين: (صفتان)

ففي الأولى نجد المقابلة بين الضفتين وما بينهما من تقابل في الجزئيات:

الشاطئ الشرقي	**من بحر الهوى**	**يستصرخ التيار**
أ	ب	ج
والشاطئ الغربي	**من مملكة التاريخ**	**لا تفتنه الأشعار**
أ	ب	ج

وفي البتلة الثانية (حالتان) نجد المقابلة بين حالة وحالة أخرى أو بين يوم ويوم آخر وهذان اليومان:

يوم خلق الله المخلوقات (كما ورد في الكتاب المقدس)

ويوم كابد الإنسان هموم الحياة، فتعب من المعاناة فيها ثم فكر في وجوده فيها وخالطه شيء من الشك في ذلك، فازداد تعبه في الحياة، مما دفعه لكي يخفف عنه عناء التفكير في وجوده أن يترك هذه المعضلة ويريح رأسه من وجع الدماغ النابع من التفكير في سر الخلق والوجود الإنساني.

وهناك أيضاً قصيدة (مقام العبق) وهي قصيدة مقطعية أيضاً ومركبة من عدد من القصائد القصيرة ذوات العناوين التالية:

(فاتحة المقام ـ نوبة الطفولة ـ نوبة

السيدة - نوبة الوداع - نوبة الوسم - نوبة الذكرى(1) - نوبة الذكرى(2) - نوبة الختام... وهذه القصيدة جاءت على شكل نوبات متتالية بلغت ست نوبات، وكل نوبة بعنوان مستقل، ويكون مجموع هذه النوبات بالإضافة إلى فاتحة المقام ونوبة الختام، ما يشكل قصيدة طويلة واحدة، وقد جاءت على امتداد ثلاثين صفحة، أي ما يساوي ربع الديوان، فهي مجموعة قصائد في قصيدة أو قصيدة طويلة في مقاطع أو هي مقام كلي في نوبات، وكل نوبة جزء من هذا المقام التركيبي. وتتدرج هذه النوبات كما لو أنها مراحل أو مفاصل للوصول إلى هذا المقام بشكل عام، وفي فاتحة المقام نجد الخطاب الشعري موجهاً إلى المذكر لوجود كاف الخطاب المفتوحة (أحبك) والمشبعة الحركة أكثر من مرة (هواكا، سواكا، اصطفاك) وبما أن القصيدة منذ بدايتها قد وجهها الشاعر (إلى ابنه مازن) الذي خصّه بهذه القصيدة الهامة، فإن الخطاب الشعري موجه في (فاتحة المقام) إلى ابنه المعني بهذا الخطاب، وقد تصدر المقام إهداء جاء فيه: (إلى مازن: مسؤوليتي بدءاً /جاري قديماً /صديقي حالياً /وولدي دائماً) والخطاب الشعري اعتمد على النجوى والبوح وهما ينضويان ضمن النسق الغنائي. ومن بين النوبات المختلفة نتوقف عند النوبة الأولى وهي نوبة الطفولة التي استهلها بقوله (وأذكر) وفيها اتكاء على الذاكرة وما اختزنته من بقايا ذكريات طفولة ابنه، واعتمد فيها على التداعي والوصف بطريقة سردية أقرب إلى أسلوب الحكاية، وما فيها من عفوية وطرافة تتلاءم مع أجواء الطفولة. وأساس القصيدة بُني على الكلمة الأولى فيها وهي (وأذكرُ) وما ذكره الشاعر غيض من فيض الذكريات التي استأثرت بمعظم تلك القصيدة، ويكفي أن نشير إلى النوبتين الخامسة والسادسة اللتين حملتا عنوانين هما: نوبة الذكرى(1) - نوبة الذكرى(2) وبقية النوبات الأخرى لا تخلو من سرد الذكريات إن لم نقل لا تنفصل عن رواية الذكريات، فهو يروي لنا في فصول قصيدته المتعاقبة ما يمكن تسميته سيرة حياة ابنه منذ الطفولة بطريقة فنية تبتعد عن التسجيلية والمباشرة.

أما نوبة الختام فقد جاءت في مقطعين قصيرين وكل مقطع استقل بعنوان ورقم، فالمقطع الأول بعنوان (الاستهلال) أما المقطع الثاني فكان بعنوان (القرار) والخطاب الشعري في كلا المقطعين موجه إلى ابنه (مازن) كما هو الحال في (فاتحة المقام) وهذا عود على بدء لتكتمل نوبات القصيدة التي تعاقبت فصولها لتشكل في النهاية دورة الحياة التي مرت بها شخصية ابنه عبر الزمان والمكان والأحداث التي واجهته وواجهها. وقد صورها لنا الشاعر بعين الشاعر الفنان في الغالب وبعين الأب المفرط

الحنان في بعض الأحيان.

ففي (الاستهلال) تبرز كاف الخطاب مع الكلمة الأولى في قوله: (أسميك نجمي) ويتكرر هذا الخطاب، ويليه قوله (وأرحل نحو البهاء) (وأرحل نحوك) وهذا الرحيل نحو نجمه البهي هو رحيل نحو (قبة من شفق) للوصول إلى (مقام العبق) الذي جعل الوصول إليه على مراحل أو نوبات كما يحلو للشاعر أن يسميها.

أما (القرار) النهائي في نوبة الختام، فالخطاب الشعري كان بأسلوب النداء الخفي (أي بحذف أداة النداء الخفي وإضمارها) لتكون أقرب إلى النداء الخفي الذي هو أشبه بنداء النبي زكريا: (إذ نادى ربه نداء خفيا).

ويختتم الإرسال أو البثّ بإلقاء التحية الموجزة والمتكررة (سلاماً.. سلاماً.. سلاماً).

ويعتمد في المقام على تراكم الصفات للمخاطب لتكون لبنات في بناء القصيدة القصيرة:

(أيها الآسر... الفاره... السلسبيل... الألوف... النفور... العنود... النزوع... البعيد القريب... الـ)

ويترك الباب مفتوحاً بهذه الـ (ألـ) لمزيد من الصفات أو لعدد لا نهائي من الأوصاف (لكامل الأوصاف) الذي يخاطبه، ويترك بذلك فجوة يمكن لنا أن نضع ما يحلو لنا من صفات لملء تلك الفجوة، هذا إذا امتلأت.

❑❑

جون كيتس
والرومانتيكية الحالمة

د. غالب سمعان

بالرغم من أن الشاعر الرومانتيكي الإنكليزي جون كيتس (1795–1821) توفي عن خمسة وعشرين عاماً، فإن التراث الإبداعي الشعري الذي خلفه وراءه، كفل له مكانة مرموقة في تاريخ الأدب الإنكليزي والعالمي، فقد أثار في دواوينه الشعرية، جملة من القضايا الوجودية، التي تهمّ الكائن البشري، لكونها على صلة وثيقة، بالطبيعة البشرية ذاتها. وعادة ما يكون الابتعاد عن شؤون الحياة وهمومها، ظاهراً لدى الفلاسفة المفكرين، الذين يحتاجون إلى العزلة، والتأمل، الهادف إلى رؤية الواقع السيكولوجي الحقيقي، وليس إلى النفور أو التهرّب من إشكالياته، من الناحية المبدئية، وكمثلهم فإن جون كيتس الشاعر الأصيل، استطاع بالفعل، التركيز على تلك القضايا، وعلى الإدلاء بآرائه فيها، دون أن تحرفه عنها المشاغل الحياتية المتنوّعة، والعراقيل التي اعترضت سبيله. ومما يميّز عبقريته الإبداعية، أصالته، التي جعلته يتبنّى آراء استخلصها من ذاته، ولم يأخذها مباشرة من البيئة التي انتمى إليها، فالفارق كبير بين الإبداع الأصيل، وبين إبداع لا يفترق في مضامينه الفكرية، عن الاعتقادات الشائعة في السياق الاجتماعي، وحتى عندما تكون اعتقادات الكاتب مشابهة لتلك القائمة، في البيئة التي ينتمي إليها، فإن العبقرية الحقيقية تفترض أن يقوم بإعادة إنتاجها، وإدغامها في تكوينه السيكولوجي الذاتي، وهكذا فإن إمكانية اعتبار الكاتب اللبناني الصوفي جبران خليل جبران (1883–1931) عبقرية أصيلة، إمكانية قائمة، ما دام قد استطاع إعادة إنتاج الأفكار الصوفية، التي دافعت عنها الديانات الشرقية، بشكل عام، ولم يكتف بذلك، بل أضاف إلى الموروث، الذي اطلع عليه، إضافات نابعة من ذاته، وبالمثل فإن

الفيلسوف الوجودي الدانماركي سورن كيركجارد (1813–1855) الذي امتلك عبقرية فكرية، وأصالة وجدانية عظيمة الشأن، أعاد إنتاج النظام المعرفي الخاص بالديانة التي انتمى إليها، وبالكيفية ذاتها فإنه لمن الواضح أن شعراء كأبي الطيب المتنبي (915–965) وأبي العلاء المعري (973–1058) اللذين رفدا أشعارهما بعواطف، وأفكار غير مطروقة أو شائعة، بالكيفية التي أعلناها في أشعارهما، في البيئة التي عاشا فيها، امتلكا عبقرية أكثر أصالة من تلك التي لشعراء كأبي العتاهية (748–825) وأبي نواس (762–813) ممن اعتقدوا بالأعراف القائمة، دون أن يكونوا قادرين على التعامل مع غير المبادئ المألوفة لدى عامّة الناس.

والتقييم الأكثر أصالة للأدباء الأكثر اتصافاً بالعبقرية، والأصالة الفكرية والوجدانية، لا ينبغي أن يكون قائماً على آراء نقدية فنية، تفتقر إلى الرؤية الفكرية الشمولية، افتقاراً قوياً، من مثل ما حدث لجون كيتس، عندما نشر قصيدته الطويلة (إنديميون) فقد أثارت نقدا عنيفا من جانب النقاد المحافظين، الذين لم يتمكّنوا من إدراك الأبعاد السيكولوجية الهامة للقصيدة، أو إدراك أهمية الميل الجمالي الحسّي المتعالي لدى الشاعر، فبدوا في نقدهم، كمن اقترف خطأً فادحاً، وهكذا فإن من يبغي إلى نقد كاتب كجبران خليل جبران، أن ينقد فكره الصوفي، وإلا فإن أية آراء يقدّمها، لن تكون ذات قيمة رفيعة. وثمة نقطة تجدر الإشارة إليها، وهي أن وفاة كاتب في عمر مبكر، تنطوي في أكثر الأحيان، على مبالغة، عندما يتم النظر إلى الأمر من زاوية الإبداعات التي كان ممكنا أن يخلفها وراءه، لو امتدّ به الأجل، فالشاعر جون كيتس يركّز في أشعاره، على المرحلة الوجودية الجمالية، ويندفع على طريقته، باتجاه المرحلتين الأخلاقية والماورائية، دون أن يعيش أيّا منهما، بالزخم الذي عاش به المرحلة الأولى، ولكن الحياة البشرية ومراحلها الوجودية، ليست أكثر من هذا بشكل عام، والقارئ الحصيف لن يجد لدى شعراء، كعمر أبي ريشة (1910–1990) وبدوي الجبل (1903–1981) غير تعبير عن تلك المراحل، يتفاوت من كاتب إلى آخر، تفاوتا ناجماً عن جملة من الاعتبارات المختلفة. ويبقى أن أهم ما لدى الشاعر الإنكليزي، تركيزه على الأحاسيس البشرية، واعتماده منهج "المقدرة السلبية" الذي مكّنه من رصد أحاسيسه وتدوينها، فبدا كائناً بشرياً حسّياً تماماً، وما من سبيل أمامه غير الانطلاق باتجاه إضفاء البعد المتعالي، على الجمال الحسّي الملموس، وعلى افتراض أن هناك من اعتاد على اعتماد منهج، أقرب ما يكون إلى تلك "المقدرة السلبية" ولكن من أجل رصد الأفكار وتدوينها، فإنه سيبدو في كتاباته كائناً فكريّاً،

بأكثر من كونه كائناً حسيّاً، والواقع أن هذا المنهج غير قادر بالضرورة، على تقديم معرفة صائبة، دون أدنى ريب، وربما استطاع أولئك القادرون على رصد أحاسيسهم وأفكارهم وتدوينها، أو إعلانها في حالة من "المقدرة الإيجابية" إدراك حقائق أرفع مكانة، وأوفر نصيباً من الصواب، عن الإمكانيّات البشرية الكامنة.

وعادة ما يعبّر الشاعر أو الكاتب عن فكر معيّن، أعلنه فيلسوف من الفلاسفة، ودافع عنه، وليس من الضروري أن يكون قد اطلع على مؤلفات ذلك الفيلسوف، أو أن يكون قد عاش في حقبة تالية على الحقبة التي ظهر فيها الفيلسوف، فالطبيعة البشرية الفردية تعبّر عن مكنوناتها بطريقة تلقائية، لدى هؤلاء الكتاب القادرين على الإبداع، وهكذا فإن بالإمكان الادعاء بأن الشاعر الرومانتيكي الإنكليزي بيرسي شيلي (1792-1822) شاعر أفلاطوني، وأن الكاتب الإنكليزي توماس هاردي (1840-1928) كاتب شوبنهاوري، أما جون كيتس فلن يكون ربطه بفكر فلسفي معين، شأناً هيّناً، ولقد بدت في أدائه الحياتي، وتكوينه السيكولوجي الذاتي، حوافز تقرّبه في قصائده، من عدّة فلسفات بدرجات متفاوتة، وهذه الحقيقة ليست في صالحه، وربما أمكن تفسيرها انطلاقاً من أنه اعتمد على الأحاسيس، ونفر من "العقل الدؤوب" وأراد استبعاده من حياته الوجدانية، ولم يعش أمداً طويلاً يمكّنه من استكناه الحقائق البشرية، بطريقة أجدى، والتمعّن فيها اعتماداً على التفكير التأملي الإيجابي. والى ذلك فإن أهمية هذا الشاعر ليست في أنه مجرّد شاعر رومانتيكي إنكليزي وعالمي كبير، بل هي في الأهمية الرفيعة للإشكاليّات التي يطرحها شعره، وعادة ما تكون تقديرات أولئك الذين يرفعونه إلى مصاف الشعراء العالميين، قائمة على اعتبارات رومانتيكية فنية، والأجدى أن تكون قائمة على اكتشاف أبعاد قصائده، من الناحية السيكولوجية الأخلاقية، والواقع أنه ليس غريباً عن النظام المعرفي الزهدي، الذي ينظر إلى الطبيعة البشرية باعتبارها تكويناً حسيّاً، ويدعو الكائن البشري، في أعمق أعماقه، إلى كبح الإرادة، أي كبح إملاءات أحاسيسه، والاندفاع باتجاه أفق روحي متعال، وهكذا فإن الفكر الجمالي والأخلاقي لدى الشاعر يبقى موضوعاً في خدمة المسار الحسّي الروحي، وغير مفصول عنه، ويبقى الاعتبار الأهم في العالم، هو ذاك الذي يرى الطبيعة البشرية بوصفها طبيعة حسية روحية. وإن القراءة الفكرية التحليلية للإبداع الشعري الذي أنجزه جون كيتس، أكثر أهمية من قراءة قصائده قراءة عابرة، والاطلاع على أمثالها، ينبغي له أن يكون شأناً هاماً لدى القارئ الجاد، ولن يكون معذورا إن هو أنكر الأهمية الكامنة وراءها، انطلاقاً من حالة الانطواء على نظام معرفي

مغاير، وعدم امتلاك القدرة على الانفتاح على الأنظمة المعرفية الأخرى، أو إن هو أصر إلى جانب إنكاره المرفوض، على العيش، كالشاعر الإنكليزي، بأحاسيسه، وعلى ربط فكره بها، وبالروحانية التي ينتمي إليها، ربطاً محكماً، وغير قابل للانفصام.

وفيما يتعلق بالنشأة وأمور التربية والتعليم، انتمى الشاعر جون كيتس إلى عائلة متوسّطة الحال، فقد كان والده توماس كيتس مسؤولا عن إدارة إصطبل، لعلف الخيول وتطميرها، وتأجيرها لمن يحتاج إليه، ولاحقا تزوج ابنة المالك لها فرانسس جيننجز، وأثناء مرحلة الطفولة واليفاع، توفي والده في حادث ركوب، ثم تزوجت والدته بعد شهرين من وفاته، وانفصلت عن زوجها الثاني بعد حياة زوجية لم تعمّر طويلا، ثم توفيت بداء السل، فانتقل الشاعر وأخوته إلى رعاية جدتهم من جهة أمه، وسرعان ما توفيت هي الأخرى، وبعد تخرجه طبيبا جراحا، أشرف على تمريض أخيه توم، الذي مات بالسل هو الآخر، وانتقلت العدوى إلى الشاعر نفسه، وقضى الداء على حياته، عندما كان في الخامسة والعشرين من عمره. وفي حياته القصيرة انتقل من الاهتمام بالرياضة، والميل إلى المشاكسة واللهو، في صباه، إلى الدراسة الأكاديمية للصيدلة والطب، أي إلى الدراسة العلمية التي أتمّها بنجاح، ليتحول إلى ميدان الدراسات الأدبية، وكتابة الشعر، دون أن يمارس مهنته أبدا. والواقع أن هذه التطورات الدراماتيكية في حياته، لها دلالاتها الهامة، فالعلم له مكانته التي لا ينبغي إغفالها، ولكن مكانة الأدب تبقى الأسمى، والجانب الأدبي بالرغم من كل شيء، أسمى من الجانب العلمي، وإن حاجة الكائن البشري إلى نظام معرفي، يقدّم له تفسيرا بشأن أصل العالم، وكيفية الوصول إلى المعرفة، أي بشأن نظرية المعرفة، بالإضافة إلى المبادئ الأخلاقية التي ينبغي له أن يتبناها في حياته الواقعية، أقوى من حاجته إلى أي إنجاز علمي، وفي الحياة الاجتماعية التقليدية، اعتاد عامة الناس، فصل الفلسفات والإبداعات الأدبية عن الأديان، والتقليل من شأنها أو الاستهزاء بها، والادعاء بأن الجانب العلمي أرقى من الجانب الأدبي في الحياة، وهذه التقديرات غير صائبة بالطبع، فالأديان التي تحكم الواقع، تنتمي إلى الجانب الأدبي، وأحكامها أصبحت في عرف الجميع، الثوابت الأدبية التي يؤمن بها الناس، وهكذا فإن الاعتراف بها، إنما يعني حقيقة كون الجانب الأدبي أرفع شأنا من الجانب العلمي، وتلك التعارضات العلمية، التي تنشأ مع الفكر الديني أحيانا، ليست شيئا هاما، ما دام العلم حياديا، وغير قادر على تناول المسائل، التي يختص الدين بالإجابة عنها، وهكذا فإن انتقال جون كيتس من المعرفة العلمية إلى

المعرفة الأدبية، إنما يعني ارتقاء جوانيا، حقيقيا وأصيلا تماما. ومن الناحية الواقعية، ترافق قراره بأن يتخلى عن الصيدلة والطب، وأن يصير شاعرا، مع خلاف قوي، مع الوصي على شؤون العائلة ريتشارد آبي، الذي زاول مهنة التجارة، وجمع ثروة طائلة، وأملى على الشاعر دراسة الطب، وضرورة ممارسة هذه المهنة الراقية، وعرض عليه مساعدته في تأمين متطلبات الشروع في عمله، ومستلزماتها، غير أنه رفض تلك المغريات، وأصرّ على موقفه، دون أن يكون الوصي المذكور، قادرا على إدراك طبيعة دوافعه، والتعاطف معها، ولربما بدا له أداء الشاعر غريبا ومرفوضا، دون أدنى ريب، وبالرغم من الدليل الإيجابي على كونه يرتقي من مرحلة إلى أخرى، فإن قراره أن يصير شاعرا، يبقى غير واقعي تماما، فقد استغنى عن الواقع الحياتي، وكانت الرومانتيكية الحالمة التي دافع عن مضامينها، وقائية هروبية، وهادفة إلى تقديم العزاء والعون له، في مواجهة المعاناة التي استهدفت لها حياته.

والواقع أن الرومانتيكية باعتبارها مذهبا أدبيا قائما بذاته، انتشرت في أوروبة في القرن التاسع عشر، ورفع راياتها في بريطانية وألمانيا وفرنسا وروسيا، وغيرها من بلدان العالم، أدباء وشعراء كثيرون، وفي العالم العربي، اشتهر من أقطاب الرومانتيكية عمر أبو ريشة في سورية، وعلي محمود طه (1903–1949) في مصر، وأبو القاسم الشابي (1909–1934) في تونس، وآخرون في البلدان العربية الأخرى. والرومانتيكيون يعترفون بالعواطف والأخيلة، بأكثر من اعترافهم بالتفكير العقلاني المنطقي، وهم ذاتيون بأكثر من كونهم واقعيين أو موضوعيين، ومياليون إلى إحياء التراث القديم، بأقاصيصه وأساطيره وملاحمه، وهم يعبّرون وفق قدراتهم وإمكانيّاتهم، عن الراديكالية والتحررية في ميادين الاجتماع والسياسة والأخلاق، أو عن الإخفاق واليأس والاستسلام، أمام الواقع المليء بالإشكاليّات والنزاعات، ومظاهر الركود الفكري والأخلاقي. وفي بداية حياته الإبداعية شرع جون كيتس في ترجمة (الإنيادة) للشاعر الروماني فيرجيل (70–19 ق. م) بالإضافة إلى أشعار أخرى له، وقبل ذلك اطلع على (الملكة الأسطورية) للشاعر الإنكليزي الإليزابيثي إدموند سبنسر (1552–1599) التي تركت تأثيرا كبيرا على إبداعه الأدبي، في كل مراحل تطوّره، وإلى ذلك فإنه شرع في كتابة أشعاره، وكانت أهم المقطوعات التي كتبها في بداية إنتاجه الإبداعي، قصيدته: "أيتها العزلة إذا كان لي أن أعيش في ظلك" وفيها يعبر عن إعجابه بالطبيعة، ورغبته أن يكتب الشعر عندما يكون جالسا في أحضانها، بأكثر من كونه مجرد راصد

بسيط لمظاهرها، وأجوائها الساحرة، وقصيدته "لدى إلقاء نظرة أولى على ترجمة تشابمان لهومر" وفيها يبدو إعجاب الشاعر واهتمامه، ليس فقط بالمترجم الإليزابيثي لملاحم هومر ولكن بهذا الشاعر الإغريقي القديم، الذي بدت أشعاره حافلة بالإرادية القتالية، التي لم يتصف الشاعر بمثلها، والواقع أن نموذجي هومر الإغريقي، وفيرجيل الروماني، على طرفي نقيض، فقد ظهرت في أشعار هذا الأخير، النزعة الأخلاقية قوية، وهو على أية حال من الشعراء الذين حيّوا الحياة الريفية الوادعة، وأثنوا على من يتصفون بالميزات الأخلاقية الرفيعة، التي أصبحت من الثوابت الأدبية في العالم، ولقد كتب أشعاره في الحقبة التي تلت انتصار الإمبراطور أغسطس في الحرب الأهلية الرومانية، على كل من أنطونيو وحليفته الملكة المصرية كليوباترة، وسعيه إلى نشر السلام والأمن في ربوع إمبراطوريته، والى ذلك فقد شمل برعايته الشاعر فيرجيل، الذي حاول على ما يقال، إحراق مخطوطة (الإنيادة) قرب نهاية حياته، وهو الموقف الذي يذكّر بنظرة جون كيتس إلى حياته، كما لو كانت فاقدة المعنى، عندما أدركته ساعة الموت، ومع ذلك فإن المبادئ التي أقرّها كل من فيرجيل والشاعر الإنكليزي، قادرة بالفعل على إعطاء معنى للحياة، والواقع أن ميخائيل نعيمة (1889–1988) الذي انتقد إشارة جبران خليل جبران إلى أن الناس "سطور كتبت لكن بماء" في نهاية قصيدته (المواكب) ربما يكون استشعر نوعا من الإساءة إلى المثال الزهدي، الذي يمثلانه خير تمثيل، في تاريخ الأدب العربي الحديث، إلى جانب كوكبة من الكتاب الآخرين، فاعترض على الرؤية الجبرانية، وأبقى على الافتراض القائل بأن المثال الزهدي قادر على إضفاء المعنى، على حياة كل من يؤمن به، ومع ذلك فإن الإشارة إلى خلو الحياة من المعنى، بالاحتداد الذي يبدو فيه لدى أنصار هذا المثال، تبقى أشد وطأة مما لدى شعراء إراديين كهومر وأبي الطيب المتنبي، وهو ما يقدم انطباعا قويا، يدفع باتجاه الاعتقاد بأن حياتهم الوجودية الذاتية، أقرب إلى حقائق الحياة، من الحياة الوجودية الذاتية التي للشعراء والمفكرين الجماليين أو الأخلاقيين، كجون كيتس وأوسكار وايلد (1854–1900) وميخائيل نعيمة.

وانه لمن البديهي الإقرار بأن تجاوز الواقع، والهرب من معطياته، باتجاه عوالم فردوسية خيالية، تجعل حياة المرء سرابية وزائفة، ولدى وفاته أعلن جون كيتس أن حياته ليست ذات قيمة أو معنى، أي أنها أشبه ما تكون بالسراب، وإذا كان هناك من يرى في قرار الشاعر أن يصير شاعرا، وأن يدع مزاولة مهنة الطب جانبا، قرارا جريئا، فإن أداءه الحياتي يبقى أداء وقائيا وهروبيا

في الوقت ذاته، ويبدو أنه اندفع تحت تأثير مشاعر القهر، التي سيطرت عليه، باتجاه عوالم خيالية مسحورة. وفي رواية (السراب) للكاتب العربي المصري نجيب محفوظ (1911–2006) يفشل بطل الرواية في التعامل مع الواقع، وفي تحقيق النجاح الأكاديمي، أو العملي في مزاولة مهنة المحاماة، وأخيرا يصبح موظفا بسيطا، ويؤدي به عجزه وحياؤه، إلى الإخفاق في بناء علاقة ذات شأن مع المرأة، ليقرر في نهاية الرواية، أن من الأفضل له الاعتزال والتصوّف، وهكذا فإن أداءه يبقى هروبيا طوال حياته، وثمة فارق كبير بين كاتب ذاتي، يصف أحلامه وأداءه الحياتي السرابي، وكاتب واقعي موضوعي يصف السرابية، التي اتصفت بها حياة سواه. واللافت أن جون كيتس الذي امتلك عبقرية شعرية، وخيالا مجنّحا، عانى من العجز والقهر، وأخفق في التكيف مع الواقع، وفي التعامل الواقعي مع الشؤون الحياتية، فأعلن لدى وفاته الباكرة، أنه كمن كتب اسمه على الماء، وبالطبع فإنه الشاعر الذي امتلك عبقرية أصيلة، وقدرة عظيمة على إخراج مشاعره الوجدانية وتصوّراته في أشعار رائعة، ومع ذلك فإن الكلمة الأخيرة تبقى للسيكولوجية أي للإرادة، الواقعة تحت تأثير المعاناة، والحالمة بواقع غير قائم، وإنه لمن الأكيد أن علاقة الشاعر بالثنائية المكونة من الواقع والخيال، مالت صوب الأخيلة السرابية، وابتعدت عن الواقع إلى درجة كبيرة، ومع ذلك فإن أكثر اللوم لا ينبغي أن ينصب على الشاعر بل على البيئة التي تطمس الموهبة، وتعرقل مشروعية "عبادة الجمال" وتدفع القادرين على الخلق الأدبي، إلى هاوية الاغتراب المؤلمة. وبالإضافة إلى القصيدتين السابقتين، ظهرت في ديوان الشاعر الإنكليزي الأول، قصيدته الهامة "النوم والشعر" التي دافع فيها عن الرومانتيكية، كما بدت في حلقة لي هنت الأدبية، وهاجم الرومانتيكية التي أبداها الشاعر جورج غوردون، لورد بايرون، وفي هذه القصيدة رأى أن أهمية الشعر تكمن في حقيقة كونه قادرا على ترقية أفكار الإنسان، وتلطيف همومه، وتهدئة قلقه. والمألوف أن يفترض كل شاعر أو مفكر، افتراضا إيجابيا عندما يتعلق الأمر، بالنشاطيّة الإبداعية التي يزاولها، وعادة ما يكون افتراضه على توافق مع جملة طروحاته الفكرية، وآرائه في الطبيعة البشرية، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون (428–347 ق. م) يرى بالفعل، أن الفلسفة الشاعرية التي أقرّها، قادرة على ترقية الطبيعة البشرية، ودفعها باتجاه إمكانية مقاربة المثل الماورائية، أي مثل "الخير والحق والجمال" وما يعنيه ذلك من ارتقاء جواني متعال، وفي كتابه (البدائع والطرائف) وتحت عنوان "ابن الفارض" يشير جبران

خليل جبران إلى الدور الريادي الذي قام به هذا الشاعر الصوفي، الذي اعتاد الانفلات من قيود المادة، والتحليق في أجواء أثيرية روحيّة، والعودة منها بأشعار قادرة على تزويد الناس بالزاد الحقيقي، والأكثر جوهرية وقيمة، ذلك الزاد الذي يحتاجون إليه في رحلة الحياة الدنيا، ومما ورد في تلك الخاطرة، يبدو أن الفائدة الإنسانية، التي يقدر أمثال أفلاطون وابن الفارض (1181–1234) على تقديمها لنا، أثمن وأعلى مكانة، مما يستطيع فعله شعراء كأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وبالطبع ليس من الضروري أن تكون فكرة جبران خليل جبران صائبة، وليس من الضروري أن تكون أصوب من الحقائق التي أعلنها غيره من الأدباء والمفكرين. وحول تأثيرات الإبداع الشعري الأصيل على القارئ، أورد أبو العلاء المعري في إحدى قصائده التي تنتمي إلى ديوانه (سقط الزند)، أبياتا يرد فيها على ما ورده من أحد الشعراء، ويضمّنها رأيه في تأثيرات الشعر على من يقرأه:

لفظ كأن معاني السكر يسكنه
فمن تحفّظ بيتاً منه لم يفق
صبّحنني منه كاسات غنيت بها
حتى المنيّة عن قيل ومغتبق
جزل يشجّع من وافى له أذنا
فهو الدواء لداء الجبن والقلق
إذا ترنّم شاد لليراع به
لاقى المنايا بلا خوف ولا فرق
وإن تمثل صاد للصخور به
جادت عليه بعذب غير ذي رنق

وأيضا ترد في قصيدة (النوم والشعر) إشارة جون كيتس الهامة، إلى كتابة الشعر، في حالة من "المقدرة السلبية" التي تعني الاسترخاء والتكاسل، وما يرافقهما من تيقظ في الأحاسيس، التي سيكون بالإمكان رصدها، والتعبير عنها، بطريقة شاعرية عالية الكفاءة، وطوال حياته استمر على اعتقاده بأهمية هذا المبدأ، الذي ابتكره، وشرح أبعاده في رسائله وأقواله، ففي آخر قصيدة كتبها (إلى الخريف) يمتدح ما يراه في المظاهر الطبيعية، من تكاسل واسترخاء، وغياب تام للاكتراث، مع العلم أنها القصيدة التي أحرز فيها تقدما، من حيث التصاقه بالواقع، وعدم فراره من إشكالياته، والمعاناة التي تخلفها في النفس، وبشكل عام امتدح الثبات في عالمي الطبيعة والفن، وأراد للعواطف البشرية أن تكون ثابتة على حال واحدة دون انقطاع، أي أنه امتدح خلود المتعة الحسية، وأمام استحالة تحقيق هذا الهدف الخيالي، امتدح المتعة الروحية الفردوسية. والمعلوم أن المتعة شأن أثار إشكاليات هامة في الفكر الإنساني، وتحديدا في الفكر الأخلاقي الزهدي، الذي يتنكر كثيرون ممن يؤمنون به، للمتع الحسية، غير

أن آخرين يعتقدون أن هذه الرؤية باطلة، وأن الأخلاقيات الزهدية تطالب بإرضائها دون اندفاع وطيش، وعندما تكون المتعة متعلقة بالعلاقة بين الرجل والمرأة، فإن هناك من يواصل التنكر لها، ويرى أن الغرض من الزواج إنجاب الأبناء فقط، وهناك من يرى بضرورة إشباعها في هذا السياق، والآراء التي يتداولها الناس والأدباء تطرق الأبواب كلها، وتشمل كل الإمكانيات، وفي هذا السياق يبدو جون كيتس ممن تجاوزا هذه الآراء المتناقضة، واعترفوا بأهمية المتعة، وبكونها غاية ينشدها المرء. وثمة نقطة جديرة بالإشارة لها، فيما يتعلق بإبداعاته الشعرية، وهي أنه افترق عن النظام المعرفي الذي يمثله المثال الزهدي، ووجب عليه إيجاد البديل الخاص به، وهنا تكمن عبقرية أمثاله، ممن يخالفون الأعراف القائمة في زمانهم، ويتمكنون من إيجاد البديل اللازم لدعم حياتهم الوجدانية على الأرض، وهكذا فإنه انطلق وراء الأساطير اليونانية، واتضح لقرائه وناقديه أنه شاعر تحرّري، وأهم ما في تكوينه هو أحاسيسه الجياشة، إلى الدرجة التي بدا فيها شعره، كما لو كان ضجيج أصوات وألوان وعطور، أي أنه انطلق من الخبرة الحسية، واستطاع إضفاء بعد متعال عليها، فأصبح بالإمكان الادعاء بأنه اختبر المسار الحسي المتعالي، أو الروحي، ولا ينبغي إغفال المشقة التي يعانيها من يفترق عن الروح التقليدية، الشائعة لدى عامة الناس، ويحاول إنشاء نظام معرفي بديل، وليس مستبعدا أن يكون تخلي جون كيتس عن الطب والصيدلة، وإصراره على كتابة الشعر، هادفا في قراراته، إلى إيجاد نظامه المعرفي الذاتي، الذي سيكون بالإمكان تعميمه على من يملكون طبيعة بشرية مماثلة لتلك التي امتلكها.

أما الشأن الذي يتعلق بالحسية فليس شأنا خطيرا، بالرغم من أنه دفع الشاعر الإنكليزي إلى إقرار الشهوانية، والسبب في هذا يعود إلى أن تلك الحسية اندفعت باتجاه الخبرة المتعالية أو الروحية، أي أنه من أولئك الذين اعتقدوا بأن تحقيق الذات يكون عن طريق المتعة، وليس عن طريق الحرمان والألم، ومن ناحية أخرى فإن اتقاد الأحاسيس والأهواء والعواطف، انقلب إلى نقيضها، أي إلى حالة من الخدر والسكينة والخمول، وهو تطور متوقع لدى من يملكون جيشانا في الأحاسيس والعواطف، فالمعروف أن الروائية الإنكليزية أميلي برونتي (1818–1848) عبّرت عن أهواء متنوعة في روايتها المشهورة (مرتفعات وذرينغ) وأن تلك الأهواء اتصفت بالعنف الفادح، والروائية ذاتها اختبرت مثلها في حياتها، وانقلبت إلى اعتراف بالمبادئ الرواقية الصوفية، الهادفة إلى كبح الدوافع الإرادية، وإخمادها، وليست الحال مماثلة، عندما يتم التطرق إلى الحسية الشهوانية لدى

الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821-1867) الذي أصر عليها، ولم يتراجع عنها باتجاه السكينة والاسترخاء، ولذلك أمكن اعتبارها شيطانية، وفي كل الأحوال تبدو في أشعاره الأحاسيس كلها كالأصوات والألوان والروائح بالإضافة إلى أحاسيس اللمس. وفي مرحلة ثانية أصدر جون كيتس ديوانه الثاني (إنديميون) الذي اعتمد فيه، على أسطورة "إنديميون" الراعي الشاب، الذي وقع في الحب مع إلهة القمر "سيلين" وبقي في حالة من النوم الأبدي، والشباب، والاستمتاع، دون أن يكون لذلك كله نهاية، وأجواء القصيدة تركّز على الطبيعة والفن، والمظاهر الحياتية البدائية، وتمتدح الاسترخاء والنوم والمتعة، من خلال الإصرار على الجماليّات، وإغفال الأخلاق العرفية، من الناحية الظاهرية على الأقل، وباعترافه فإنها قصيدة تعاني من أوجه النقص، لكنها أشبه ما تكون بالمحاولة الكبيرة، التي لا بد من الإقدام على إنجازها، إذا كان له إنجاز ما هو أعظم، ومما هو مأثور عنه إصراره على أن يكون بين الروّاد العظام، ممن أبدعوا أشعارا خالدة، أو أن لا يكون شيئا معدودا في هذا المضمار، وانطلاقا من الخلاف مع الشاعر وكاتب المقالات لي هنت ذي الميول الرومانتيكية التحررية القوية، فإن دوريتين محافظتين هاجمتا القصيدة بعنف، لكون جون كيتس ممن ينتمون إلى الحلقة الأدبية التي تزعّمها، ومع ذلك فإن إقرارهما كونها قصيدة لا شكل لها، ومبالغة في الإسراف، صائب، غير أن التهجّم الشخصي على الشاعر، ونصحه بالتخلي عن كتابة الشعر، خطأ كبير، وفي هذه القصيدة اتضحت الإشكاليات التي عكف الشاعر على التعامل معها، طوال حياته، وأهمها إشكالية "التغير" وما يرتبط بها من أحوال، كالتغني بالجمال وعبادته، والإشادة بالشباب والمتع، وما يلفت الاهتمام أن الشاعر اختبر الخبرات الحياتية الأكثر أهمية، في الوقت الذي يحيا فيه البشر حيواتهم الكاملة، دون أن يتمكنوا من التركيز على ما هو جوهري في طبيعتهم البشرية، والمأثور عن "لويس لامبير" في رواية الكاتب الفرنسي أونوريه دو بلزاك (1799-1850) التي حملت اسمه، أنه امتلك القدرة على التركيز العظيم على الجوانب الروحية، وإغفال ما سواها، وعلى التجاوز الظافر من جانبه، لكل من يحاول عرقلته، بأداء معين، أو تعليق ما.

ومن الشعراء الكبار الذين عاصرهم جون كيتس، الشاعران الرومانتيكيان جورج غوردون، لورد بايرون وبيرسي بيش شيلي، والواقع أن تركيزه على "عبادة الجمال" واعتباره القصيدة إنجازا جماليا، قائما بذاته، جعله شاعرا مختلفا تماما عنهما، فالأول اشتهر بإبداعاته التحررية، على المستويين الاجتماعي والسياسي، وبالنزعات الجمهورية

الراديكالية، وأكثر ما هو مأثور عنه، ميله إلى التهكّم والتشاؤم، دون استغناء منه عن التعاطف مع المصائر البشرية، وعن الرومانتيكية المثالية، ويبدو أنه نجح في تهجّمه على الرياء، بأنواعه الاجتماعي والسياسي والديني، دون أن يلجأ إلى الغضب، أو يفقد اتزان الرؤية، وإلى ذلك اتصف بالتحررية الأخلاقية، وكمثله بدا الشاعر الثاني الأكثر راديكالية، والأكثر خروجا عن الاتزان في غضبه الثوري الجامح، على الأوضاع التي كانت قائمة في بريطانية، في مطالع القرن التاسع عشر، ومما يقال أنه رحّل أفكار الثورة الفرنسية بعنف، لم يأت بمثله شاعر آخر، واهتم بالمضمون الأخلاقي في أشعاره، بأكثر من اهتمامه بالشكل الفني، أما جون كيتس الذي أحبّ الجمال وعبد مظاهره، في الطبيعة والفن والحياة البشرية، فقد نأى بنفسه عن النشاطات السياسية، ولجأ إلى نوع من الرومانتيكية الوقائية، القادرة على دعم حياته الوجدانية، وحماية كيانه من المعاناة والألم، ومع ذلك فإنه من الشعراء التحرريين، من حيث أداؤه الحياتي، واعتقاداته الفكرية، التي لن يكون بالإمكان الفصل بينها، وبين تركيزه على الأحاسيس، بأكثر من تركيزه على التفكير التأملي، الأكثر انفصالا عنها، وربما كانت هذه الحقائق وراء تأثيره في الشعراء العرب الرومانتيكيين، الذين بدأوا يظهرون في الحياة العربية الأدبية، منذ مطالع القرن العشرين، في الأقطار العربية المختلفة، دون أن يكون تأثرهم به، ناجما عن التحررية التي اتصف بها، بقدر ما هو ناجم عن أدائه الرومانتيكي الحالم. ومن ناحية أخرى فإن أولئك الشعراء التحرريين الثلاثة، عاشوا حياة قصيرة، واعتبرت الحياة التي خاضوا غمارها، أشبه بالأسطورة. وهناك من الناس من لا يكون قادرا على إدراك شيء من العبقرية، والإنجازات التي تخلفها وراءها، غير أن من يملكونها، يحيون حياة أكثر اتساعا وغنى، رغم قصرها بحساب السنين، ممن يحيا أعواما مديدة، دون أن يفكر بالإشكاليات الوجودية الكبرى، ودون أن يكون قادرا على إدراك أبعاد الواقع الذي يحيا في ظله البشر، أو أبعاد الطبيعة البشرية، وما تنطوي عليه من أمان ومطامح، ليست مثالية بالضرورة، أو هي مثالية من حيث إصرارها على بلوغ أهداف معينة، واندفاعها باتجاه تلك الأهداف، التي لا يوجد في العالم اتفاق بشأنها.

وإلى جانب الشعراء المذكورين، اشتهر في تلك الحقبة من تاريخ الأدب الإنكليزي، وليم بليك وصموئيل باتلر كوليردج ووليم وردث ووردث، الذين اعتبروا محافظين في أدائهم العام، وفي اعتقاداتهم الفكرية، ومع ذلك فإن الشعراء التحررين الآخرين، اشتهروا بالأخلاقية القوية، إذا ما تم النظر إلى

دوافعهم من الداخل، وليس إلى مجرد سلوكاتهم من منظور تقليدي، والأكثر من هذا فإن التحررية دفعت بهم إلى نمط من الأخلاقية أكثر ثورية وأصالة، وساهمت في وفاتهم المبكرة، بالمقارنة مع زملائهم الآخرين، ومرة أخرى تبرز هذه الإشكالية المتمثلة في العجز العام عن إدراك الأخلاقية التي تنطوي عليها التحرّرية، والمعروف في ميدان الكتابة الإبداعية الأدبية أن الكاتب النرويجي هنري إبسن (1828–1906) بدا في كتاباته المسرحية، وأدائه الحياتي، تحرّريا، وحريصا على الاعتقادات المألوفة، من الناحية الفكرية، وبالرغم من أنه تصدّى في مسرحياته للأخلاقية الفيكتورية العرفية، فإنه بدا في أعقاب المتابعة الفكرية التحليلية النقدية، كاتبا محافظا إلى درجة كبيرة. ومع تأثر الشاعر بالنقد الذي انصب على قصيدته الطويلة (إنديميون)، فإنه دوام على كتابة الشعر، وأخرج ديوانه الأهم (لاميا، إيزابيلا، ليلة القديسة أجنس وقصائد أخرى)، وأصبح علما من أعلام الحركة الرومانتيكية في العالم، فالديوان المذكور يتضمن الغنائيات المشهورة: "أغنية إلى العندليب" و"أغنية إلى آنية فخارية يونانية" و"أغنية إلى الكآبة" و"أغنية إلى الخمول" و"إلى الخريف" و"إلى سيكي" بالإضافة إلى الملحمة العظيمة (هيبريون)، وبعد وفاته ظهرت "السيدة الجميلة القاسية" وغيرها. وفي هذا الديوان الأخير والأكثر أهمية، يعرض جون كيتس لجملة من القضايا الوجودية البشرية الهامة، ففي قصيدته "لاميا" يحول هيرميز الساحرة أو العرافة "لاميا" التي اشتهرت بأنها تمتص دم الأطفال، من ثعبان إلى فتاة جميلة، يقع في هواها الفتى الكورنثي ليسيوس، ويختلي بها، ويحتفل بقرانه عليها، وأثناء حفل الزواج، يتعرف الحكيم أبولونيوس إلى حقيقتها، ويخاطبها باسمها، فتصرخ صرخة قوية وتختفي، ومع إصرار الشاعر على الجماليّات، وعدم اعتقاداته بأخلاقيات العفة، التي تكبح الشهوات كبحا شاملا، فإنه في هذه القصيدة، يقدم انطباعا بأن الاندفاع وراءها، وجعل الإرادة مملوكة لها، يؤدي إلى الخراب والدمار، وليس من الضروري أن تكون أخلاقيّات العفة المألوفة، هي العلاج الناجع لهذه الحالة، بقدر ما هو الاعتدال، والتحكم بالإرادة الجمالية، وأهوائها، وهكذا فإن هناك فرقا بين نموذج جون كيتس الجمالي الحسي، ونموذج أوسكار وايلد الجمالي الأخلاقي، حيث تعترض أخلاقيات العفة على الأهواء وتكبحها، وهو ما يعني أن جون كيتس أقرب إلى الروح الإغريقية، وأن أوسكار وايلد أقرب بالرغم من أدائه الإغريقي، إلى الكاثوليكية الرومانية، ما دام قد أقرّها أخيرا، واعترف بالمبادئ التي تنطوي عليها، باعتبارها تلك المبادئ الأخلاقية، الأجدر بأن يؤمن بها المرء، إيمانا عميقا.

أما قصيدة "إيزابيلا" فتحكي حكاية الحب الكبير الذي ربطها، وهي السيدة الفلورنسية، بالشاب لورنزو، والكيفية التي يقوم بها أخواها المتكبّران باختطافه وقتله، ولكنها تعلم مكان جثته، عن طريق رؤيا تهبط عليها، وتعثر عليه، وتحتفظ برأسه في إناء للزهور، وعندما يلحظ أخواها اهتمامها الزائد به، يكتشفان الرأس، فيأخذانها، ويدعان "إيزابيلا" تموت جزعا، وثمة نوع من الطغيان الجائر في مواجهة الحب، وفي مسرحية (سيدة الفجر) للكاتب الأسباني أليخاندرو كاسونا (1903–1965) ترد إشارة مماثلة، تؤكد انتصار الحب على الطغيان، فالكونت أولينوس وألبانينا ابنة الملكة، يقعان في الحب الرومانتيكي العميق، غير أن الملكة مدفوعة بالغيرة، تأمر بقتلهما، ومع ذلك فإن زعرورة ولدت من الكونت، وشجرة ورد بيضاء من الأميرة، وأخذ الغصنان يكبران حتى التحما، بتأثير عاطفة الحب المتسامية، والقادرة على اجتراح المعجزات، وعندما أمرت الملكة بقطع الغصنين، ولد منهما صقر قوي وبلشون، وطارا في السماء الواحد قرب الآخر، وكذلك فإن الشاعر والروائي البلغاري إيفان فازوف (1850–1921) يعمد في ملحمة (التلة) إلى اعتبار الطغيان نقيضا للحب الرومانتيكي، الذي ينتصر في النهاية، على أيدي البطلين الثوريين كامين وتسينا، وأنصارهما من الأهالي، الذين قاوموا الاحتلال العثماني وأعوانه. وفي قصيدة "مساء القديسة أجنس" تنشأ علاقة حب قوية بين مادلين وبروفير، وهما ينتميان إلى عائلتين متصارعتين، ويهربان من القلعة في مساء القديسة أجنس، والقصيدة تتضمن إشارات حسية، بالرغم من ارتكازها إلى قصة القديسة أجنس، التي اتصفت بالبراءة، والرغبة في تجاوز الحوافز، والشهوات البشرية، والمعلوم أن مسرحية (روميو وجولييت) للكاتب المسرحي الإنكليزي وليم شكسبير (1564–1616) تناولت شأنا مماثلا، وأن العاشقين المذكورين دفعا حياتهما ثمنا للأحقاد بين عائلتيهما، وأن موتهما ساهم في عودة الوفاق بين السيدين المتخاصمين، مونتاغيو وكابوليت. أما في الملحمة الشعرية (هيبريون) التي أثنى عليها الشاعر الرومانتيكي الآخر بيرسي شيلي، بأكثر من ثنائه على أي من قصائد جون كيتس التي انطوت أحيانا على إباحية، فإن القارئ يلمح تأكيدا على التعاطف والحنو والشفقة، تجاه المعاناة القائمة في حياة الناس، وميلا جليا إلى الإيثارية، وفيها ينعي الإله ساتورن سقوطه، وزوال سلطة التيتان العمالقة، ويحاول طلب العون من هيبريون إله الشمس، وآخر التيتان الذي ما يزال محتفظا بملكه، غير أنهم يفشلون أمام تقدم آلهة الأولمب الجديدة، لتنتهي الملحمة بظهور الإله أبولو إله الموسيقى والشعر والمعرفة، وفي النص الأحدث الذي كتبه الشاعر تحت

عنوان (سقوط هيبريون: حلم) يتقدّم الشاعر في حلمه، نحو محراب لا يستطيع الاقتراب منه، إلا أولئك الذين يعتبرون آلام العالم آلامهم الخاصة بهم، وهنا تكشف النبيّة مونيتا للشاعر، إشكاليّات الموت والخلود، والثبات والتغير، وخير الجنس البشري وشرّه، وثمة إشارات رومانتيكية هامة في الملحمة، فإله البحر الجديد نبتون أكثر جمالا من الإله الأقدم أوقيانوس، والإلهة كليمين القديمة تصف أول سماع لها لموسيقى أبولو فتجدها جميلة إلى حدود الألم، التي تتماشى تماما مع الميل الرومانتيكي الطبيعي، إلى الجمال والكآبة، التي بلغت لدى جون كيتس، درجة السوداوية، في واحدة من أغنياته الهامة. وربما كان الأجدر بالاهتمام، هو التأمل في أمثال هذه الذهنية القادرة على التفكير العلمي، وفي الوقت ذاته الأميل إلى الأساطير البدائية، وبكيفيات مشابهة، تبقى هذه الإشكالية قائمة، لدى القيام بقراءة أدباء قدماء كالشاعر اليوناني هيزيود، ومحدثين كوليم بليك (1757–1827) وجبران خليل جبران، ممن امتلكوا ذهنية أخلاقية ماورائية، وفي كل الأحوال ثمة انتقال لديهم بطريقة أو بأخرى، من المعرفة العلمية إلى المعرفة المتعالية، ومن الخبرات الحسية إلى الخبرات الروحية.

❑❑

واحـــــة الشــعر

سوق الصاغة

محمود نقشو

لوشيِ الطوقِ أكثرُ من مخاتلةِ المجازِ،
وللرنينِ دهاؤه،
ولهُ من الأسرارِ ما ينأى بهِ الأثرُ
وللفيروزِ رونَقُهُ وعذبُ مسيلِهِ فوقَ المرايا...
حينَ يُرقصُهُ النَّقا،
ويهزُّ عطفَ غصونِهِ المَطَرُ
ويأتلقُ المُطَيَّبُ والمُنَمْنَمُ في تواردُها فأُخفي وجهتي..
حتّى ألامسَ ما يُسمّى "الطيفَ"...
أو شيئاً يُقالُ له "الأنوثةُ" في رواقِ وُقوفِها الزّاهي
وأُخفي ما تكسّرَ من زجاجِ الصمتِ فِيَّ،
فقد تراءتْ للصبيِّ منازلُ الأنثى على مرمى الرّماحِ،
وبانَ ثمينُها يَجلو القطوفَ،
ويستثيرُ شواطِئي بالسّانِحِ الواهي
وقد لا يُرْجِعُ التذكارُ من بينِ التفاصيلِ السموَّ
وقد تواثبَ في المكانِ،
ولا الدنوَّ من النّقاءِ،
ولا ذهولي في الدّلالاتِ
وقد يقفُ الطريقُ على الرّصيفِ،
ويُمعنُ النسّاكُ بالنجوى،
وإيقاظِ المصابيحِ السُّكارى من تهجّدِها الطويلِ..
متى أصابتْ في العقيقِ معاقلَ الآتي
وقد لا أذكرُ الشرفاتِ..
مَنْ منها أزاحَ ذيولَهُ وقتَ اللّقاءِ،
ومَنْ تنبّهَ وانثنى في السَّرْدِ والوَصْفِ
ولكنّي رأيتُ هلالَها يعلو السّماءَ،
وطيبَها يُملي حفيظَتَهُ على الرّائينَ..
حتّى أوشكَ المعنى على الإفراطِ في الكشفِ
وها هي تزدهي جهراً كمتنِ السيفِ..
تُرْقِصُ فضّةَ الأقراطِ..
تُشهِرُ نُسغَها،
وتُبغدِدُ الأنساقَ في تجوالِها..

فيلوذُ مَنْ في السّوقِ بالألاءِ والوَشْيِ
الذي ما انفكَّ يومضُ..
لا يقرُّ به مزارٌ،
والرسائلُ طبعُها أن لا تبوحَ بوجهةِ الرّيحِ
وقد قرأ المسافرُ في سطورِ بيانِها الموروثَ:
أعمدةٌ مزجَّجَةُ الصَّفائحِ..
ديرُها غافٍ..
كأنَّ رقادَهُ يُغري مصابيحَ المساءِ
بضمّةِ الحوذانِ والشّيحِ
ومن طبعِ الحِليِّ جُلُوُّها عينَ المُحِبِّ..
متى أدارتْ سرَّها،
وزهتْ تقاسيمُ الفرائدِ في خضمِّ الضوءِ،
تكسوها اليواقيتُ
وقالَ: نفيسةٌ تلكَ السبيكةُ..
لا أعزّ من التماعِ الوجهِ فيها غير ضوءِ الصبحِ..
ليّنةُ المِجَسَّةِ..
سطحُها المرآةُ..
خالصةُ الحَلى..
تزهو بندْرَتِها الحوانيتُ
وتابعَ: إنّما الأحلى من الحِلْيِ النّساءُ...
فإنْ تواثبَ حقُّ عاجٍ،
والجميلةُ أدركتْ كيفَ السّبيلُ إلى شواظِ الفتنةِ..
ارتسمَ الهلالُ وأُسْدِلَ السِتْرُ

وأنتِ كما النّقا..
عودٌ كرمحِ الضوءِ..
يشتبهُ البياضُ بأُقْحُوانِكِ،
والصدى بالوقْعِ،
والحركاتُ بالمِكْسَالِ من تلكَ الغزالاتِ
وظلَّ يزيدَها الصَّيَّاغُ،
والأضواءُ لا تلوي على قَصْدٍ،
وعاقدةُ النطاقِ تلامسُ المنضودَ والمطروقَ..
حتّى ألهبتْ سقفَ الشعورِ،
وجمهرتْ حولَ الحياضِ خيولَها والوالغَ العاتي
وزادَ الرّيحَ عصفاً ظلُّ فاحمِها..
على مرآتِها المَجْلُوَّةِ الحسنِ
وأرهقتِ الظلالَ،
كأنّما لدنوِّها وقعُ الندى في عاتمِ الظنِّ
تُخاتِلُ ما تُخاتِلُ في تلفُّتِها،
وتستلبُ العميقَ بضاحكِ المُزْنِ
إلى أن قامَ قيّومُ الندى،
وتواثَبَتْ في العامريِّ عوالمُ الجنِّ
وقد يقفُ الطريقُ على الرّصيفِ دقيقةً،
ليُعيدَ ترتيبَ المدى المُضني
فقد قرأ المسافرُ في سطورِ بيانِها كيفَ السبيلُ إلى التّفتّحِ،
وقتَ يتّضحُ البعيدُ،

وكيفَ يُختزَلُ
ومن طبعِ النّساءِ جُلُوُّها عينَ المُحِبِّ..
متى أدارتْ سرّها،
وتهاطلَ الطللُ
ومن طبعِ الحليِّ الأخذُ بالفتوى،
متى انسكبَ الشذى،
وتململَ الرجلُ.

❑❑

الغيث ينسى المعصِرَات

جَلال قضيماتي

أَرَجَعتَ يا دفءَ الرجاءِ
تقول للذكرى:
متى ينسى السؤالُ
مَحَارَ ذاكرةِ الجوابِ
ويستظلُّ على سهوب الفيءِ
علَّ تعيده الأحلامُ للأضغاثِ
وَهْوَ يخالُ
أن جوانح المرآة تذكرهُ
وأن موانئَ الماضي
على ذكراهُ
مازالت سؤالْ.؟
أَرَجَعتَ تحتسب الزمانَ مسافةً
بين ارتداء الأمنياتِ
إلى البدايةِ
وَهْيَ تغرَقُ
دون كثبان النهايةِ

حين ترسلُ من شعاعِ البُعدِ
أوردةَ الظلامِ
كأنها أملٌ تداعى
عند مفترق الرجوعِ
إلى مُحاق الارتحالْ.؟
يا قصةَ الذكرى.!
وأنتِ تحرِّقينَ سجونَ أردانِ النداءِ
أَلستِ تعترفينَ
أن مداركَ الماضي
تغلِّفُ بانتهاكِ الرفضِ
أجنحةَ المسارِ
وأنتِ في ثغر الشعاب مكامنٌ
تأوي إلى أحداقها
أيامُنا اللائي تخطَّتْ عنفوانَ العَوْدِ
نحوَ مراسم الذكرى
لتكتبَ ما محتْهُ الروحُ

من لوح الظِّلالْ
آتيكِ أنظر من بَعيد القربِ
حين أراكِ من قرب البَعيدِ
وليس بين هَشَاشة العاتي
وبيني

غيرَ ما أرهقتِ ما بيني
وبينَكِ
فانتظرتُ على رصيف الوعدِ
أرسم بانهمار اللونِ
ألواحَ الكلاَلْ
وأراكِ...
ثُمَّ أراكِ
لكنْ.. ما أراكِ مدىً
وأنتِ بِطاقَةُ الإيذانِ بالرُّجْعى
إلى حيٍّ الرهانِ
على بَداهة أن نكونَ
أنا وأنتِ
كوامنَ المرأى الذي
بمواكب الذكرى يطوفُ
على مقامِ الابتهالْ
آنَ انقضى عهدٌ
وذرّى آخرٌ
من بين ما آثرتِ أن تَدَعيهِ للآتي
إذا ما غرَّبتْكِ الريحُ
في جهة الشَّمالْ
يا أنتِ..!
أقْسَمَتِ العهودُ لديكِ
ألاَّ تبعدي مسرى خطاكِ
عن المصير الأَسْرَجَتْ فيه خطايَ
بُراقَ معراجي
فكنتُ لديكِ
آن غَفَتْ لديكِ
طيورُ ذاكرتي
فأبرَقَ بين قلبينا هتافُ النورِ
يُعْرِضُ عن كهوف النأيِ
إن أَنِسَتْ لهُ
سِنَةُ الرِّحالْ
وتدفَّقتْ عند المغيبِ
نهودُ ماطرةٍ
تَشرَّبُ روحُها
من فيض غيماتٍ ثِقَالْ
تروي . وقد ظمئَ الرجاءُ .
رياضَ رؤيانا
فترقبُ
ما تبقَّى من غدير الوهْجِ

كيف يمورُ
ما بين المواسمِ والغِلالْ
ويعودُ
لا ما عادتِ الرؤيا بِهِ
لما انتهتْ للصمتِ
أفئدةُ الهِلالْ
وتراسَلَتْ بجفون صحوتِها المسافةُ
وانتهتْ قبْلَ النهايةِ
حين أدرَكَها المغيبُ
على فجاءاتِ الزَّوالْ
لما تصحَّرَتِ الدروبُ
على شفاه السُّحْب
فابتَدَرَ العطاشُ
رؤىً تُطِلُّ على الصباحِ
كأنها الماءُ الزَّلالْ
لتقولَ:
لم أنسَ الزمانَ
فقالْ:
وقد رسمتُ له الحياةَ
على بريقٍ كلَّما
هتفتْ له روحُ النُّضارِ
تبسَّمَ المأخوذُ بالذكرى .
أشرعتُ أنفالَ الفؤادِ
وجئْتُ اختزل الزمانَ
ولستُ أنسى
كيف أن الغيثَ ينسى المُعْصِرَاتِ
وقد تهاطَلَ
دون ما يرجوه من سُحْبٍ
توجِّهُ قَطْرَهُ
عكسَ اتّجاه الروحِ
إن شاءتْ
فشاء لها الذي ما لا تريدُ
وخلَّفَتْهُ
إلى ارتكاساتِ الخيالْ

❑❑

تلك المسافة

وليد معماري

أظنها مسافة قصيرة
حين نستهلك الطريق
بأحاديث نصف مشتعلة..
ورماد كثير يغطي الجمر..
أحاديثَ وضحكاتٍ تبرهن لي
أنك تلميذة متفوقة
في القاطرة البريئة
من التعليم الأساسي..
والفصل يشبه قطاراً
يمشي فوق سكّة منضبطة..
بأوامر سريّة من ناظر المحطة!
سكّتاه مدهونتان بزبدة النيّات الحسنة..
لكنه لا يغادر المحطة..
...
سائق القطار أنا..
وأنا القطار...
شيخ يرتدي (عفريتةً) زرقاء
ملوثة بشحوم العمر المستهلك
يمشي متوكئاً على عكاز النسيان
تحت رتابة مملّة
كأنها أبحر الخليل...
..
إنه القطار الذي لا يغادر المحطة
ألوّح لك بيد أتعبها العشق
وأكتب بخط مقلوب على غبش النافذة
ما أردت كتابته فوق أوجاع ظهرِك
من تمائم تشفي حقولاً من الغضار
حقولاً أضناها العطش..
مثلما أضنتني الغيوم العابرة..
..
وعليّ أن أعترف بمسافة ثابتة ومؤلمة
بين سكتيَّ..

وأنسى الربع الخالي الذي بيننا
..
/ يا الله:
لماذا لم تؤجل موعد ميلادي
ربع قرن على الأقل؟!
..
بسبب تلك المسافة الشاسعة
بين قرنفلك اليانع
وبين تجاعيد أفكاري الجامحة..
بين النهر، والضفة المكسورة
تتحول أزرار قميصي
إلى نايات من الحنين..
وأسألك، خارج السياق:
إلى متى سيظل أفلاطون الجليل
يجلس مطمئناً بين مقعدينا؟
ويتلو علينا سِفر جمهوريته المفترضة؟!..
...
أظن في أوقات كثيرة
في أوقات كثيرة جداً
أنك غيمة عابرة
هطلت فوق أرض من قيظ
وأني نسيت قبعتي..
معلقة فوق شجرة عُلّيق..
لأوهم خلاياي المتوهجة..
بأنك آخر الثلوج التي تهطل في دمي..
..
أتخيل أحياناً
أنك طفلتي التي لها كف من حرير
تمسح كل ما كتبته من كلمات
لأبدأ غَزْل الكلام من جديد..
وأمضي بك
إلى أقرب حديقة طلائع
وأمرْجِحُكِ
بأراجيحَ من قصب السكّر..
..
ثمة عناقيد
تنضج تحت الثلج..
ثمة نبيذ معتّق في قعر الخابية..
وحُبّ
يشبه ثمرة أناناس..
منسية في سحّارة
*
ما أكثر ما تأملت ظاهر الجلدِ في يديَّ
وقرأت جفاف غضاري تحت الشمس
سائق القطار.. و(الفواخرجي)
شخصية اعتبارية واحدة
نصفها نسي تزويد مرجله بفحم حجري

ونصفها الآخر، نسي وضع جراره في الفرن

...

ويا أفلاطون

أيها الخَرِفُ الجالس بيننا

سأفجر ذات إرهاب

مقعدك المحتكر

مقعدك الذي يتسع

لديكارت وهيغل وماركس

وأرميك على رصيف سفارة فرنسا

حيث نمر كلَّ ظهيرة

ثم أترجل لأحتفي بموتك الميتافيزيقي...

..

ملحق:

قال الابن المعلّق على خشبة:

أبتِ.. أبتِ

أبعد عني هذي الكأس..

وقال الرب:

وحده الموت

يعلن أنك تحبني..

ووحدي

سأعلن أن قامتي

أعلى من شجر السرو..

ودفاتري

أضيقُ من قوافٍ

كتبتُها..

ومحوتها

إليكِ..

..

هو ذا الصمت الجليل..

..

صمتٌ.. صمت..

..

أنتِ أكثرُ رحابة من الكلام..

❑❑

بطاقة إلى (س) الدمشقية
تلك المسافة

محمد عبد الحدو

ماذا تقولين عن شعري ومعناه   هل كان صف حروف في مزاياه
ماذا تقولين عن شعري وقد لبست   حروفه ثوب إلهامي ورؤياه
يا أنت: صوتك في الأسلاك أيقظ في   روحي الصبابة: آه ما أحيلاه
هنا الدمقشية الشقراء تسحرني   كياسمين (دمشق) عند لقياه
ليلي نهار جميل في التخيل هل   سيحضر الملتقى (قيس) و(ليلاه)؟
أراك رغم ظلام الليل يسرقني   إليك شدو الكناري لست أنساه
يا أنت إني على الأوراق منهمك   أسمو إلى المجد أستبقي عطاياه
لو تعلمين بشعري في تنهده   لكنت أول من يدنو فيهواه
لغصت في بحره السحري وامتلكت   يداك أكداسه الكبرى وصغراه
يا أنت إني غريب في مخيلتي   أستعذب الحرف أهوى سر دنياه
زرعت أرض الصحارى سوسناً فغدت   ربيع عشق لقلب بوحه الآه

حبي وغانيتي والليل في خلدي همس سرت من شفاه الغيد شكواه
والشعر عندي بياض ناصع وعلى قيثارة الحب قد لحنت أنقاه
فربما قلت إن الشعر موهبة لملهم أبحرت في الكون عيناه
وربما قلت ليس الشعر معرفة لعبقري ضياء النور أغناه
لكنه النور، دنيا النور عالمه وبسمة العلم والإلهام سقياه
يا أنت لو كنت للعشاق شاعرة لكنت للحب بعضاً من خلاياه
لكنت مثلي فقد أبحرت في أدبي في عالم الحب يرعاني وأرعاه
يا ليت شعري هل الحب الرفيع سما هل استراحت على كفيك كفاه
كلي هيام وحب واشتعال جوى ونهر نجواي كم ينساب مجراه
فكيف لا أحتسي من خمرة صنعت من بسمة الصبح من رؤيا محياه
(للشام) أغنية عاشت على شفت في القلب رجع صداها في حناياه
من الفرات أغني والهوى بردى والسحر في خد بنت الشام ألقاه
مازلت أحمل أوراقي وقافيتي أسامر الليل أطوي كف مرآه
أرمي لتنهيدة الشلال آنية ذابت على شفة الماضي وذكراه
يا أنت ألهمتني شعراً على عجل بالهمس بالنغم الصافي بدعواه
تلفعي بصدى لحني بنغمته بالشعر واستأصلي أدنى خطاياه
يا أنت هزي يد الأيام راضية آواه من رقصة الأيام آواه
لا. لا تقولي خريف العمر ألبسه خمسين ثوباً وستاً صار عماه

ففي فؤادي ربيع دائم أبداً ومن حروفي ينال الورد رياه

هذا ندائي عبير الروض خامته خذيه من فيض إنشادي ونجواه

خذيه شعراً لروحي رق جدوله والشعر ما هامت الأرواح لولاه

هنا القوافي وأنغام اللحون مضت تجتاح قلبي وتحيا في زواياه

إذا هجوت فإني جارح ويدي تضمد الجرح تشفيه بسلواه

وإن تغزلت طاب اللحن في غزلي للغيد للأمل الصافي لمثواه

يا أنت لم أهجُ مصلوباً على حجر حاشى قصيدي من الإيذاء حاشاه

في 2007/12/4

❑❑

الشاعر

سمر علوش

انعكاس

يتأمَّلُ وَجدُ الشاعر نجماً،
يكتبُ:
كان حزينَ الهمسْ:
وبريقُ الفضَّةِ بوحُ رسائلهِ
في الغربة للأحبابْ:
وأظنُّ الليلَ نفاهُ
بعيداً عن بلد الأنوارِ
وغلَّقَ دون خطاه البابْ.
وهناكَ، على شبّاكِ الغيمِ،
تمنَّى النجمُ دخولَ الشاعرِ غرفتَهُ
ليغازل نجمتَهُ السهرانةَ
قبل شروقِ الشمس.

***

تحليق

يطولُ الليلُ في المنفى.
فيغمرُ شاعرُ الأحزانِ ريشتَهُ
بغيمةِ جرحهِ،
من ثم يُغري رغبةَ الدّمعاتِ
في سهراتهِ
بالرّحلة الأطولْ.
يشكِّلُ لوحةَ الوقتِ الثَّقيلِ
بلونِ غربتهِ،
ويرصفُ سطرَهُ بأنينهِ،
والليلُ لا يخجلْ.
وحين أرادَ أن يهدي السماءَ
جناحَهُ العالي،
هوى من حلمه الأصفى.

***

إرث

الشاعرُ حين يقلّب سِفرَ الماءْ.
لا بدَّ سيعرفُ أنَّ الغيمَ عجوزٌ
ملءَ الروح حزينْ.
والبحرَ أبٌ
للنهر القادم من ذكرى وحنينْ.
وسيترك إرثاً من أبراج الدمعِ
وبعضَ حروفِ
نقَّطها بشفيفِ بكاءْ.

***

احتراق

يقرأ الشاعرُ في الليلِ مصابيحاً تَشفُّ.
فيسوق الغيمَ
كي تهدي جرارُ الماءِ
للأشجار أفراحاً
كما خمرٍ تُدارُ.
ويربِّي الريحَ بين الناسِ
كي تغدو صديقاً للغصون النُّضرِ
تحنو وتغارُ.
فترى الدنيا على أشعارِهِ قَدَّاً يميسُ.
والأغاني راقصاتٌ، والشموسُ.
وحده الشاعرُ بين الدمع يغفو.
وحده الحزنُ
على أيَّامه طيرٌ يرفُّ.
****

❑❑

جودي

فاروق أحمد شريقي

أمن أجل (جودي) أنت تسهر للفجرِ وتمضي مع الأحلام والنور والشعر
وتشتاق للطيف المعاود بالكرى يطوف بوهمٍ من عبير ومن خمر
يلوّن أحلامي بفجرٍ وروضةٍ وينسجها شعراً مع النور والزهر
وأنفاسُ (جناتِ العريف) تمرّ بي وتمنحني وعداً قريباً مع البدر
أليس عجيباً أن أهيم بغادة هواي بها وهم وأحلامها عمري
فأرسمها في راحة الكفِّ دميةً وأشكو إليها ما لقيتُ من الهجر
أذكّرها بالدرب والأنس والمنى وآصال نهرٍ من عقيق ومن تبر
وأشتاق للعشب الذي ضمّنا معاً وأزهاره الصفراء والبيض والحمر

***

أمن أجل (جودي) أنت ترسم روضةً يباكرها الطلُّ النديُّ مع الفجر
تظللها الأشجار ستراً منجماً وأشقر من لون الغروب على خفر
ونافورة بيضاء ترمي لآلئاً على مائجٍ يهتز بالنور والعطرِ

ترش بساط الزهرِ والعشب والحصى | وتعزفُ موسيقا الحياة على نقر
إذا غرّد القمري لحناً تجاوبت | بأرجائها الألحان سكرى مع القُمْري
ونيلوفر بادي الطلاقة ضاحك | يداعب أمواج البريق التي تجري
تمرّ به الأسماك آثار زورق | وإشعاع نور بين عتم من الصخر

***

و(جودي) جمال قد تعذّر وصفه | على ريشة الفنان بالرسم والشعر
إذا أقبلت تمشي تهادى مليكةً | وتومئ بالكفِّ الرقيق وبالسحرِ
وزائرة لله تمسح دمعه | فتشفيه من سقمٍ وتحميه من ضر
ويعجبها جفن الغمام إذا بكى | دموعاً من الفيروز والضوء والقطر
فينشدها لحن السماء قصيدة | على شاطئ بالورد مؤتلقٍ مغر
فقلت وقالت والكلام غدائرٌ | تداعبها كفُّ النسيم الذي يسري
فترسمها لوناً ومعنى وأحرفاً | على شاشة بيضاء تومئ بالسطر
فأشكرها الشكر الجزيل تحبّباً | وتشكرني في الحال شكراً على شكر
و(جودي) حنينٌ في فؤادي مسافر | إلى حيث تهوى من رواب ومن قفر
تحب روابي الشام وهي عليمةً | بحب فؤادي للشآم مدى الدهر

اللاذقية في 2008/3/29

. جنات العريف: حدائق في قصر الحمراء بإسبانيا.

❑❑

يا رقَّة الهدب!!

عز الدين سليمان سليمان

يا رقَّةَ الهدْبِ!! رُدِّيني إلى حالي ... فقد تمزَّقَتُ بين القيل والقالِ
رسائلُ الكحلِ عندي كيف أقرؤها؟ ... وكيف يقرأُ طفلٌ سِرَّ زلزال؟
خرساءَ كانت يدي، لمّا دنا مطرٌ ... من غيم هدبيكِ غنَّتْ نصفَ موَال
من قبل عينيكِ كان العمر من حجرٍ ... فكيف يقطر خمراً عمريَ البالي؟
يحتال كحلك حتى لا يساورني ... شكٌّ بأنّي أسيرٌ عند محتال
تصبُّ عيناكِ لي كأساً، أأشربها؟ ... وكيف أشرب أحلامي وآمالي؟!
إنّي اغتسلتُ بماء الحبِّ منتشياً ... وقد خلعتُ وراء الأمس أوحالي
رجعتُ نحو شَبابي مثل أغنيةٍ ... أما رميتُ بنهر العمر أسمالي؟
الفجرُ يشربُ من ثغريْ سلافَته ... شيَّعتُ، قال الهوى: شيَّعتُ آصالي
وأشتهي من ربيع الله سوسنةً ... تقول لي: إنّني أهواكَ، يا غالي!!
أشرقتُ حين يداكِ هزّتا غُصُني ... كطفل صفصافةٍ في كفّ شلاّل
مَرَّ الصَّبا، لم يلامسْني، أَبي لهبٌ ... يخشاه مثل جبانٍ عند أهوال؟

يدجّل الليلُ ما شاءت ثعالبهُ خرجتُ من عتم دجّالٍ ودجّال
أدبرتُ عن كلِّ عطرٍ زائفٍ، أإلى ما فاح من رقَّة الأهداب إقبالي؟
يا رقَّة الهدْبِ!! عُشبي ماج محترقاً وفي فناجين شوقيْ لهفةُ الهال
مالي أُسائل أصحابي ـ ولا أحدٌ يجيبُني ـ عن زمان الموعد التّالي؟!
هل أغلقَ الرَّملُ عينيه على امرأةٍ؟ أما أُفتِّش في رَبْع الهوى الخالي؟
ما للعصافير لم يسألْنَ عن شجري؟! ما للعصافير؟ هل يجهلْنَ أحوالي؟!
مالي أَمدُّ يدي للأفقِ ضارعةً؟ هل أقطفُ المُشتَهى من غيمكَ العالي؟
وعدتِني بثمارَ التِّينِ ناضجةً و"شلَّفَ" الكرمُ، وأحزانَ عرزالي!!
خَبَّأتُ سِرَّكِ عن طيرٍ وعن بشرٍ وهل يخبّئُ صدرٌ همسَ سلسال؟!
وكنتُ قبلَك ما صمتي يفارقني أيورق البَوحُ في أهداب تمثال؟
كأنّني ـ يا رفيفَ الهدْب!! ـ لي لغةٌ أُخرى تعرِّش في روحي وأوصالي
كم قلتُ للغيمِ: لا تبخلْ على شفتي وأمطرتْ حين ضَنَّ الغيمَ أقوالي

***

مالي أُجرِّبُ أن أنسى؟! وهل قمرٌ ينسى السّماءَ؟ أينسى لونَه؟ مالي؟
حاولتُ، حاولتُ أن أنأى بقافلتي عن الجنون، فهل حطّمتُ أغلالي؟
يا رقَّةَ الهدبِ؟ قالت لي حمائمنا: غداً ستعشبُ بعد الموت أطلالي

❑❑

منذ فجر خُطَاي

سليمان السلمان

بِغَيْرِ مَدىً..
راجعٌ من مدايْ
على وَجَعٍ راعدٍ
يرتجي بَرْقهُ أن يَمُرَّ
ولا غيمةٌ في سماءْ
بغير مدى.. راجعٌ
وأداري خطاي
وكفّي على غير جرحٍ
له في المهاوي..
شوارد من نجمةٍ...
أَتْعَبَتْها انتظارات قلبي
فظلّتْ تُدَاري انتظاري
على موعدٍ في الهواءْ
ولا موعدٌ.. منذ فجر خطاي..
يسير معي..
أيظنُّ وقوفي انتظاراً..؟!
فيرسل في وهم عشقٍ
شعاعاً يغامزه النبضُ
حتى يغيبَ عن الأفقِ
يتركني.. يستريح
على شاطئ الأرجوان
على صخرةٍ لَمَعَتْ دون ماءْ.
جَلَسْتُ.. أسائل لَيْلَكَةً..
رقصت فوق ضِلْعِيَ
في حلم آدمَ...
جاءت على نسمَةِ الخلقِ
لا وعدها من مُناي
ولا لونها من هواي
ولا شوقها راغب..
أن ينادي سوايْ
وما في فؤادي سوى قَطْرتين
فكيف تمادت لكي.. ترشق الريح
والريح عاتبةٌ.. والعتاب
عبور التراتيل درب الأماني

إلى بيدرٍ من ضياءْ.
بغير مدىً..
كيف ترحل من وقفةٍ في العراءْ..؟!
وكيف تقول مداك أنا..
فارتحل في رحيلي
طريقي إلى حلم ليلى..
وأنت خليلي
وليلى أضاعت سبيلي.
تعال معي . هاتف راعش في جنوني .
تعال معي.. صاحَ بي..
من عميق صداه صدىً
لا أحبّ صداه
ولكنّني ما سمعتُ سواه
فأغلقت أذناً، فطلّ بأخرى
سَدَدْت فمي.. لا أجيب
وأغمضت عينيَّ كي لا أراه
وظلَّ يصيح: تعال معي
وضاعت رُؤايَ، وظلّت رؤاه
وظل المدى.. لا مدى
وصداه صدايْ
فأطلق جنح الغواية.. فَرَّ..
ولكن..إلى لا سماءْ
تهاوت غيوماً، بلا مطرٍ
وبقايا نجومٍ.. نَفَاها الهَبَابُ..
ورعداً أصمَّ
وَبَرْقاً تكسَّرَ..
فوق الدماءْ.

دمشق 17/ 1/ 2006

❑❑

شا عرٌ أدار ظهره للجنازات

جودت حسن

هنا الوقتُ عاطلٌ عن العمل
السياراتُ لا تغسلُها مارغو
والبياضُ شقرةٌ تؤذينا كالشمس
في أرضٍ نذرتْ نفسها للرملِ
في رملٍ يعدُّ على أصابعي
في جملةٍ تفرُّ من القاموس
ومعنىً يلاحقُنا بالرواكيب..!
الماءُ بلا حياة
الحياةُ بلا حياء
الدّهاء ألوانٌ شتّى
والمزهرّياتُ حقولٌ في صالون...
منْ هنا نبدأُ كمشةً في ضلال
ونغرّقُ بين شهوةٍ تنهضُ للشكل
وسريرٍ يغرقُ في أحلامه
نفقٌ يقودُ إلى ظلام
نهارٌ يقود إلى تعب
زوجةٌ تقودُ إلى غسيل
مرآةٌ تقودًُ إلى قرد
فرشةٌ تقود إلى ليلٍ طويل
وغريزةٌ جميلةٌ بالمطلقِ
كلَّما نزلَ النهارُ في عرباته
وسقطتْ تفّاحةٌ في خطأ
وشربَ الزير سالم حتّى الشَّبَع
ووجدتُ نفسي على أرضِ الندم
نَدَمٌ يرفعني إلى الحرارة
وبدون ممّرضات
أو قمرٍ يتجوَّلُ في سروال
أو عشبٍ يعيشُ على خطا الشمس
أقرِّرُ جملتي في قطار
وأوظِّفُ قطّتي في قصّة
قصّةٌ تمشي بلا معاطف
شتاءٌ يرتمي في حضنِ الوحل
وعرّابٌ يسوقنا إلى السرافيس
الحريّة وقتٌ يضيعُ في الرمل

السرابُ لغاتٌ تفتّش عن غناء
والصَّهيلُ مرميٌّ آخر العبّارات
مطرٌ لا ينزل عن القصائد
وحلٌ يلقُّ النائمينَ في القهوة
وسهرةٌ تجمّعتْ عندها البلاغةُ
رطلٌ مقابلَ قافية
عدالةٌ مقابلَ الوزن
خطأٌ يغتالُ التفّاح
والأبديّةُ علبةُ سردين
أسرارٌ تعيشُ بلا مقاعد
وشغيّلةٌ في أرض النعاس
من الطرنيب إلى الكحول
المرايا لا لزومَ لها
الأعراسُ ماجنٌ أكثرُها
اللُّوفُ مدرستي إذا غادرني العقل
ووجدت أرضاً فارغةً عند إيروس
ودَمشتْني الحّمى إلى كوريدور
وركبتُ على قصّةٍ تنقلني
من أرض الذين يفكّرون كثيراً بالموت
إلى أرض إيروس العاقل
أنا أفكّر بمرآتي كثيراً
وأتطوّرُ بلا مجانين
وأكتبُ بلا أقلام
وأمشي بلا طرقات

وأغنِّي شعرةً ترفعني
كلَّما أخذوني إلى مشفى
ووجدتُ هناك ممِّرضةً
وكان القمرُ في أوَّلِ تجلّيه
عندما يجليني الوقتُ
وأجدُ سمائي بلا غيوم
وأنتصرُ في كلِّ حربٍ
وأخرِّبُ كلَّ الأوراق
وأفكِّرُ بتطويرِ الجبال
من هنا يبدأُ العقلُ في جسدٍ
العبارةُ لا تحتاجُ إلى نشيد
الخمرةُ لا تحتاجُ إلى تأويل
الشرطةُ تحتاجُ إلى مصطلحات
وأنا أميلُ إلى نعاسي
وأباركُ سراباً على شلحتها
وأنامُ كطفلٍ في المطر
حالماً بالطبول والانتصارات
كلَّما قفزتْ قطّةٌ على سطر
وألّفَ المجانينُ ملاحمهم
في أرضٍ لا تُرصَعُ غيرَ الرَّمْلِ
ومراهقةٍ بدّلوا عقلها بدانتيل
وسماءٍ وزّعوها علينا كتموين
وفضاءٍ علينا أنْ نطير فيه
كأنّنا غبارٌ في المعارك

كلّما همَّ الشاعر بتركِ مقاعده
وأدار ظهره للجنازات...!

❑❑

سلاماً.. حارة الزيتون
شا عرٌ أدار ظهره للجنازات

د. نزار بني المرجة

مهداة إلى رفاق الدراسة في ثانوية (العناية) في السبعينات، والتي كانت ضمن حرم بطريركية الروم الكاثوليك بجانب الباب الشرقي بدمشق.

- 1 -

على ضوءٍ شمعٍ أعود
وفي القلب زيت ودمْ
... في القلب شمعٌ يذوب
... في القلب حبٌّ قديمٌ
لقامة ضوءٍ تسمى (يسوع)
وحبٌ قديمٌ
لقامة ضوءٍ... لأجمل أمْ
لـ(مريمَ) كل الزوايا هنَا

لـ(مريمَ) وردٌ... وفلْ
وشلالٌ من الماء والزهر
والياسمين
لـ(مريم) هذي الخميسيات
سجاجيد عدنٍ لهذا الجدار
... وألف جدار
***

- 2 -

على ضوء شمعٍ أعود
(وكيف لروحي أن لا تعود؟)
وقد أثقلتني سنينٌ من الحزن والموتِ
... في غفلةٍ من الوقتِ
... في غربة من ضجيج المكان!
أنا العاشق الأبدي
يا - حارةَ الزيتون -

.. زيتونُ روحي

حبٌ.. وعشقٌ.. وشوقُ

ولا زلتُ أوغلُ في القداسات:

مرآة روحي دمشقُ

مرآة روحيَ (بابُها الشرقي)

.. أحجارها السوداءُ والبيضاء

... سوداءُ مثل رماد المحبة

بيضاء مثل رفوف الحمامْ

... كأني في الحلم

.. حلمٌ طويلٌ..

كأني أدخل أبوابها

تلاقت... جميعاً بـ(باب السلامْ).

2007/4/21

❑❑

فاتنتي

محمد ناصر البقاعي

إن أقبلَ الليلُ البهيمُ
وأسدلت حجبُ المساءْ
وإذا بدا البدرُ اليتيمُ
مزيناً صدرَ السماءْ
سيري على الدربِ التي
تركَ الحبيبُ بها الذِّكرْ
أغلى الذِّكَر
وتأملي رملَ الطريقْ
وكلَ أغصانِ الشجر
وتذكري تلكَ الليالي
حينَ ناجينا القمرْ
كم قد صنعنا من ضروبِ الحبِ
أشتان الفنونْ
ثم اذكريني واذكري
همسَ الجُفونْ.....

فاتنتي ....
إنْ حانَ وقتُ النومِ يزخرُ بالصفاءِ
وهرعتِ عطشى للمنامْ
صَلِّي لأجلي مرةً ، أو مرتينِ
وفي الختامْ
إدعي إلى الباري بأن يرعى الرجاءْ

وإذا الصباحُ أطلَ بالوجهِ الجميلِ
وإذا النسيمُ أتاكِ يحملُ بعضً ألحانِ الهزارْ
فَتَغَسلي بشذا النهارْ
ثم انظري للأفقِ ، للأملِ النبيلْ
لا تخجلي أنْ تسرقي الإشعاعَ من قلبِ النهارْ

وإذا خرجتِ إلى ميادينِ العملْ
ليكنْ فؤادكِ مفعماً بالبِشرِ دوماَ ، بالأملْ
وليَغْمُرِ الحبُ الندِيُ ضلوعكِ الملأى عطاءْ
وتذكري
قلباً ترعرع في الوفاءْ
بالنُبلِ يخفقُ بالإباءْ
وبكلِّ مايقضي بهِ شرفُ الفداءْ ..

مقعد الأحباب

مقعدَ الأحبابِ ، في دنياكَ ذكرى
أيُ ذكرى
بعثَ الوجدُ رؤاها.... وسناها
واستحالَ الليلُ في جنبيكَ فجرا
قُلْ لمن يأتيكَ يوماً يسألُ
أزهرَ الوردُ بغابي
عادَ لي وهجُ شبابي
والمُنى ...... والآمل
***

مِقعدَ الأحبابِ سجلْ ما أباحا
حُبنا الخمريُ ليلاً وصباحا ..
سجلِ الهمسَ الحنونا
واحضنِ الدمعَ الهتونا
سَكَبتهُ أعينٌ طهرٌ سُكارى
هَدَّها سُهدٌ وأشواقُ عذارى
***

أيُّها المقعدُ رفقاً بهوانا
لاتدعْ أيدي العِدا تغزو حمانا
نحنُ قلبانِ عَشقنا الطُهرَ عِشقا
ونذرنا النفسَ إخلاصاً وصدقا
وقطفنا من رياضِ الحبِ وردا
فَوحهُ أزكى من العطرِ ، وأندى
نحنُ نجمانِ مضيئانْ
نحنُ مُذ جئنا البَريه
هَيمنَ الحبُ على كلِ خليه
وتغنى الطيرُ فينا.... والزمان
نحنُ روحانِ عشيقانْ
خَصنا اللهُ بنفسٍ عُلَويهْ
وبأحلامٍ سَنيهْ
***

مِقعدَ الأحبابِ في مَغناكَ تصفو
جلسةٌ حرَّى وضمٌ ثمَ رشفُ
أنا أهديكَ رؤى عيني هديه
وأغني الشوقَ أشعاراً لتغفو
ثم يغفو
هُدبُ ناجٍ ، ونَجيهْ

❑❑

لم أتأخّر؛ بسبب المطر

أمير الحسين

II

هي حالةٌ عَرَضيَّةٌ
الصوتُ صوتُكَ
غير أنّك صرتَ تشبهنا.
تدلّتْ عن سياج الغيب روحُكَ
حينما امتلأتْ بنورٍ يابسٍ.
من كوّةٍ في الريح؛ إثر سقوط قُمْريٍّ
يشيلُ بريدَ قلبكَ ـ حشدُ أسئلةٍ
تمدُّ أصابعاً، بنزاهةٍ.

ها وصفتي
حتى يعاودَك الجنونُ ..
تقودَنا في أرضك الشقراء
نحو سعادةٍ ما..
نحو شيءٍ رائعٍ في بيضةٍ
عمياءَ، لم تفقسْ
لأنّك كنت مشغولاً بنهرٍ مستقيمٍ، جامحٍ .
لا تنس أنّك كنت تشبهنا
ولا تنزلْ، وإن غاضت جراحُك، عن صليبك.
عَمّدِ الأشياءَ
عَبّدْ للغيوم دروبَها، للطير.

II

ثُمّ يرنُّ هاتفُه
المصابُ بوردةٍ في لوزتيه،
رنينُهُ النّسويُّ ذكّرَني بأني لم أكن
في منزلي المأجور، ليلةَ أمسِ؛ هبَّ على دمي
صوتٌ مليءٌ بالقَطا.

وأنا الملقَّحُ بالأسى مازال يُنهكني
(على الرِّيق)
الحنينُ - يدي التي لا أستسيغُ فكاهةً منها
ولا أُلغوزةً،

لم أنتبه للزّهرة / المطّاطِ..تسقطُ إذ أشيلُ
سجائري
فارتدّ صوتٌ أحدبٌ كَدَمي
لغيتارٍ، كأنّ صغيرةً قشرتْ أصابعَها
على وترين منه
لِطائرٍ.

III

وخرجتُ..
مازالت تقلّبُ في مجلّتها
الممرّضةُ الأنيقة روحُها،
لم تنتبه لحصى التبسُّم وهي تملأ ماءَ وجهي
مستطيلاتٍ.
ممرّضةٌ مهذَّبةُ المساء كشمعةٍ.
لم تنتبه لقصيدتي
ولنجمة الشبّاك - تنطرُ دَورَها أيضاً.
تساقطَ إذ أكتّفُ سترةَ التكوين
عِقْدُ شرودِها

فارتدّ وَقْعُ خُطىً على درب الكمان..

IV

صفقتُ خلفي البابَ
لم أسمع صدى.

V

هي لن تصدّق
أنّ سطحَ الغيم رغم جفافه الأزليِّ
أجنحةُ الصدى البرّاق تحرثُه
فيطلعُ منه لبلابٌ، تعرّشُ حولهُ
أسماؤنا الأولى.
وأنّ
البابَ
بيتٌ.

في جناح الانتظار
على الجدار اللامبالي
لوحةٌ،
هي لن تصدّق
أنّ طفلَ اللوحة المرسومَ من دُبُرٍ

يكذّبُ ما يرى.
رمدٌ ربيعيٌّ أصابَه
سائحٌ هو، ليس يرسم
بل يرقّعُ بالفراشات المُراق رحيقُها
ما قد تمزّق من بياضٍ غامقٍ .

VI

أرهقتَني .. صوتي
سمائي ها تطير ،أمِ الغيومُ ترفُّ واقفةً ؟!
أَتذْكرُ حين خلخالُ الطفولة ضاع منك
ولم أُطيّرْ عن حبالك
لا سنونوةً
ولا قمراً ،
ولا...،
ورفعتَ ـ إذ هاتفتُ أمّي ذاعراً
كي أطمئنّ عليّ ـ ياصوتي
قناعَكَ،
ثم عدتَ إلى السّديم ـ بدايةِ المعنى
وخاتمةِ الحريق،

يحدُّني ماءٌ ولستُ جزيرةً.
لولا الذين أحبُّهم عرّوا دمي
ما كان يَقنصُ طائراً هَـ اللامسمّى،
طائراً

❑❑

عالم القصة

صبراً أوتونابشتيم

نجاح إبراهيم

أقنعةُ مدينةِ الحجر
".. جلجامش، سأكشفُ لك أمراً كان مخبوءاً، وأبوحُ لك بسرٍّ من أسرار الآلهة،
"...." مدينة أنت تعرفها، تقع على شاطئ نهر الفراتِ، لقد شاخت المدينةُ والآلهة في وسطها!"
"قول أتنابشتيم لجلجامش".

هل من عمر يسنحُ لتكملَ حياكةَ الصرخة؟

بينما أياديهم منشغلة بجمع الشوك لحصاد النَدوب، ومشغولة أنا بتطريز أغنية تليق بحنجرتك التي يرقدُ فيها صوتك مثل "رع" حين كَمَنَ في حضن المياه الأولى "نون" فصارَ "آتوم" يصطخب داخلهُ خوفاً من الانطفاء، فانطوى داخل برعم اللوتس، وظلَّ هائماً في عمق الماء...

إياك أن تهيمَ أكثر من ذلك،فهذا الكمون يُسئمُ وما عاد يناسب "رع" فهل يناسبك أيها الدرويش؟

يا من زرعَ عوده في مدينة حجرة تلتذُ بأعراسها البكماء، وانتظرَ محتسباً ترعرعاً رائعاً!

كم من جرار الصبر سفحتها على أرضها؟!

قلتَ: ـ عجباً ألستُ أيوباً؟!

ـ قليلٌ صبرُ أيوب عليك.

قلتَ بإصرار:

ـ أنا أيوب.

ـ بل نوح.

ـ كلاهما واحد.

ـ بل يختلفان كما يختلف الضدان.

ـ عجباً!

ـ بلاؤك ليس فردياً ينبلج من جلدك كأيّوب، بلاؤك منهم، فتفهّم.

قلتَ باستسلام مؤثرٍ:

ـ مازالوا قومي، ومازلتُ حين أستيقظ أناديهم: يا قوم، يا قوم، يا قوم، ثلاثاً.

ـ قد مرّت مائة وأنتَ مُنْتدب فيهم يا نوح، تستقرئ ما بانَ منهم، وتجوسَ خوافيهم.. متى ينداحُ طوفانك، فتشرف من أوْجِ لجّتكَ على حضيض غرقهم؟

تنهدتَ بتحسرٍ وقلتَ:

ـ مازلتُ أحلمُ بوليدٍ يلدونه ليس بفاجرٍ أو كافرٍ.

ـ هل تصبر.

ـ سأصبر.

ورحتَ تصبر...

وتعوّل على مدينةِ أردتَ أن تقدّسَ إبداعاً يجيءُ من ماءٍ وترابٍ، لتبثّه حرارةَ قلبك فيشتعل روحاً فائرة، فحملتَ جنونك المتطرّف وأدواتك لتبعث أخيراً نشيدك السرّي يرقد كما غيمةٍ على كتف الله...

هل كنتَ تهذي حين يمّمت وجهك شطرَ مدينة الحجر؟

تلك التي جأرت بموتِ أحد رموزها وقد أنبع الماءَ من كفيه لأجلهم، حتى ارتوى الوادي، وامتلأ، ،أعطاه رائحة أطيب من رائحة الماء ورد، كل من شرب ترنّم.

مدينة زافت طرباً للخبر،وتثنّت رقصاً عند معاصر العنب،حيث الأجران تصمت لتعدَّ حصيلتها، أنيناً حجرياً من الإرث.

يا لأقداحهم وهي تنعي سواقي كانت تطفح بالنبيذ!

يا لعرّافهم اللعين وقد ردّدَ قبل عهدٍ قريبٍ:

"نحنُ ورثةُ الغبار"

هاهو يعترف بإرثهم، وأي إرث يضاهي ذرات الغبار بقاء،؟!

يا للأجنحة الشفافة، الواهية التي نبتت للنمل!

أيُّ نذيرٍ أرعن يحوم في فناءاتهم التي تكويها شمسٌ قائظة كما نار جهنّم؟

وأنتَ، يا أنتَ،لو بصقت على جهنم لأطفأتها، وهذا حال الخاصّة.

فإليكَ أيها الصابر عن عمد، قلبي المحترق، غابات توارثت اشتعالاتها تنتظر وشلك، فأطفئه،هلمّ وأطفئه،لأقصَّ صوتي، أضيفه إلى حنجرتك المتهيئة للصراخ، أو أجعله ثوباً يخفي ما نقشه هؤلاء فوق جلدك الأعزل، فتتوارى قروحك.

أما زلتَ تصابر؟

ها قد مرّت مئة وأنت صابرٌ، ومنتدبٌ فيهم يا نوح.

ها قد مرّت مئتان وأنتَ صابرٌ، ومنتدبٌ فيهم..

ها قد مرّت ثلاثمئة وأنتَ صابرٌ، ومنتدبٌ...

ها قد مرّت أربعمئة وأنتَ صابرٌ،...

ها قد مرّت خمسمئة وأنتَ..

ها قد مرّت ستمئة...

كفى يا ورثة الهباء، كفى..

قد تهيأت الأوتار لانفلات الصوت، واكتملت الصرخة البكر،فأين هي الآذان؟

* * *

صرخةُ القَلَنْدَر:

يبالغ في صمته حين يلوذ بفناء الخرابة.

يزمِّلُ الجلدَ الملسوع بريقهِ بعدما صدّعوه بسؤالهم اليتيم:

ـ لماذا تقول يا صبر نوح؟ قل يا صبر أيوب.

وتمتد إلى ذراعيه العاريتين السمراوين أصابعهم الخشنة، لتقرصَ الجلدَ، بينما تتغير ملامح وجهه وهو يكزُّ على أسنانه، وينطلق مردداً بشكل هستيري:

ـ يا صبر نوح، نوح، نوح.

ويركض خلفه الأولاد الشياطين، بيدِ كلٍّ منهم كرباجٌ من جلد الماعز، يمدّه عن آخره، فيصل ظهر الدرويش، أو وجهه، أو ساقه، فيقفز حافياً، مهتزاً ليسقط أمام اللسع.

ـ مجنون، مجنون.

يصرخ الأولاد وراءه..

بينما يبتسم مغتبطاً بألمه، مرفرفاً بيديه كأنما يعلن اعتزازه بكونه مجنوناً يحتفى بجنونه.

ما الذي أوصله تلك الحافة الجائرة؟

ما الذي رآه منذ الصغر، فدفعه إلى هذه الحالة؟

أكل هذا الركام من الزيف والقبح والمخازي حمله في ذاكرة طفلٍ فقد أمه إثر موتٍ فجائعيٍّ، وتَرْكِهِ وحيداً بين براثن هؤلاء؟

ـ مجنون، مجنون.

هكذا يُتلى عليه الحكم مئات المرات دون جريمةٍ اقتُرِفَتْ،

هكذا يلعنه الرجال المتمرّسون خلف الجدران، وهم يدخنون ويسعلون، ويتقولون:

"كما اكتهلت أقاويل الحمقى؟

كم شاب لسانهم؟

يتكئون على ذيل الفرات،

هذا المسترخي في وهج الشمس كبغلٍ
سمينٍ، بليدٍ، يسوطهم من حين لآخر،
كالذباب الدّبق،
يرجعون،
ويرجعون،
يجترّونَ إيقاعي، هُيَامُهُم الأخير،
موتهم الأخير،
وهم يلعقون شايهم القديم،
مع الرّيق الناشف،
بينما أمرقُ فيهم كالصّهيل،
أبعثر في دمائهم لوامعي،
فيسهونَ عنِّي بي،
أعريهم من حواسهم،
أذبح مواتهم، قرابينَ لصعودي الطهور،
يا أيها الناعسون
يا أكثرهم
يا أقلهم
يا بقاياهم
افتحوا قليلاً أعينكم،
سوف يعرج كوكبي
وسأخترق الغمام..."

بينما تتضاحك النسوة البدينات، وهنَّ يشربنَ القهوة أمام البيوت، ويقصصنَ على بعضهن سيرةِ "سلمان" فحل الحي، كيف دخل مخدع فلانة بعد أن غادر الزوج إلى عمله، ويبدأْنَ بنشر غسيلها الملوّث، ويعبرنَ عن غيرةٍ تجيشُ في دواخلهن، ثمَّ يتلمظن

شهوةً، ورويداً، رويداً تنفتح بتنهداتٍ حارقةٍ، ويرقبن دورهن بانتظام.

بينما يمر الدرويش من أمامهن، ينظر إليهن، يقول:

ـ غداً دورك يا هدّول..

يحمر وجه هدّول، وتقف لترشقه بحجر، وتساندها النسوة نصف شامتات ونصف حاسدات، ويمطرنه بوابلٍ من اللعنات والحجارة والشوك.

ومثل طفلٍ زعلان،

يجرُّ ألمه صوب النهر، يحمل جروحاً لا تندمل،

يتعثر بوحشته وقروحه، وحين ينفرد بروحه، يركع على ركبتيه الداميتين، ويشهق إلى أن تُطرب لشهقاته نفسه، وهو ينزع كرات الشوك عن جسمه وشعره وردائه المهترئ، ثم يراقب دخول الشمس في الماء بذهول ناسياً أن يعدَّ أشواك اليوم، ثم يزحف ببطءٍ إلى بيتٍ قريبٍ من قصب الزّلّ، يأوي إليه آناء النهار بعض الصيادين، ويغطُّ في نومٍ عميقٍ مُحاطاً بأصوات الكلاب وبنات آوى.

* * *

إشارة:

إطوِ الجلد الذي رصّعوه ببدائيتهم على الألم المتناسل،

فها صوتك في دورانه الأخير، بدرٌ اكتمل،

أكادُ أشمُّ منه رائحة الكلام، وانفلات الأسرِ

وها إنني أراها،

أكادُ أراها،

أجراسُ الغضب تتهيأ، لتلجمَ كلَّ سكينة،

اسكت..

إنهم في مدينة من حجر،

وقلوبهم من حجر،

وآذانهم من حجر،

استولت عليهم طحالب خضراء فما عادوا يسمعون

وعمرك الذي أمضيته صمتاً وصبراً وإشاراتٍ لن ينقع إن ابتدرته برشفةٍ من جُمَلٍ، أنسيت؟

كم من بربريةٍ أيقظوها فيك؟ وأسقطوا عند أصابع قدميك الحافيتين المعفرتين "نرّد" ذهولهم فأهدروا لهاثاً غير قليل،

ووقتاً غير قليل،

وكرامةً غيرَ قليلة،

تُرى عمّ يبحثون بين قدميك؟

عن "النّرد" الذي أسقطوه، أم هو عقاب الآلهة لهم، إذ حكمت عليهم بالذل عبر انحناءةٍ مهينةٍ أمام قامةِ صبرك أيها الدرويش؟

هم لا يعرفون، إنهم في ذلهم يعمهون

ولكنك تعرف أن الصرخة اكتملت،

فاكتم صرخة البدء لطوفانٍ قادمٍ، واصبر أوتونابشتيم،

فها إشارات الغامض منك تنبئ،

وألمُكَ المكرور، يا ألمك! و ن ص ف أ ل م ي،

وحزن الأنبياء الذي تملك، يا أيها النبي، هو بعض حزني،

ومثل طفل زعلان يشبه كسرة خبزٍ، ترك المكان،

ورحل بعيداً دون أن يلتفت، ارحل مثله، واحتمِ بجدارها الطيني، وقرفص تحت نافذتها المنخفضة، فهي الهواء الذي يهبّ من كل الجهات، وأطلق صفيرك الناعم، لتهرول إليك فاطمة، تمدّ رأسها عبر حديد النافذة، تراكَ فتهتف:

ـ جئت يا درويش، انتظر.

ونواياك أن تنتظر فهذه فاطمة، تستند ارتجافك بأصابعك وتنتظر، فتندفع إليك بطعام، وبسؤال:

ـ هل يمكن؟

وتتلو عليك ابتساماتها، يفرح قلبك الصغير كقطاةٍ تتناول قليلاً من الطعام، تتابعك بعينيها الحلوتين، تتقاسمان الوجعَ والاشتهاءات وكسرة صمت،

تشنُّ عليك بلهفةٍ سؤالها السابق، وتلمس تميمتها التي في الصدر، وتعلن كالمشتهى الصارخ رغبتها:

ـ هل يمكن؟

تهز رأسك وتمضي جذلان، وأنت تدعو لها بذرية صالحة، بينما يلتمع دمعها في ضوء القمر، وتغلق النافذة.

* * *

رشفةُ مزّاء:

سأقاومُ إغماء الانبلاج السافر في صبحه،

وأبدأ بفصل هذا البيان الزّاخر، المتمدد عن جسدك،

بأيِّ إزميل؟ بأيِّ إزميل سماويٍّ أنقشه، وقد حطَّ "السيمرغ" على عشِّ الأزل، واتجه نحو قبلة الجمال في بلادٍ كلّفت صانعها أزماناً من التأمل. ليتني أستطيع أن أشرف على دوّاري؟

ليتني أقاوم المرور بخمرِ دنانك المختلفة الطعم، أتنقّل من دنٍّ إلى آخر دون أن يدوّخني موشورك البلوري، وهو يعرضُ باذخاً ألوان الطّيف السبعة.

تراهُ بأي حالٍ يستقرُّ على لونك؟

ـ حين يجتازه النور الأبيض.

ـ أنت أصل النور، وأنت الفرع، فاسقني، أنا المطعون بالظمأ كصحارى الله، أفتح يباسَ جلدي سراجاً لعتمةِ سَعي.

ـ ومن تكون؟

ـ ربُّ العطاش، يفرفط لذاذاته الغامضة والنبيلة أمام قطرِك، وعريك المرمريّ، هذا موكبٌ من الأباريق تتهادى كالبهاءات أمام اشتهاءاتي،

"جام جم" أنتِ،

من ذروة رأسك إلى سهل قدمك، تفيضين شراباً معتّقاً على فمي الجاف، فأرتعش مع قطراته، كوني لي، كما "جام جم" بيد "جمشيد" لأبدّل ميتتي بقيامة.

أفما آن لي أن يكون العالم في كفي؟ أما آن لي وقد عبرتني أربعون وتزيد حفنة، لقد هيأتني لأقف هذا الموقف الأثير،

منذ أربعين وتزيد حفنة يا سيدتي، وأنا أروّض حارسات كرومك الشهّاء على الرقص، ليسهون عن واجب الحراس، ويتماهين في عزفي على الأرغول الساحر. تكاد حارساتك أن يسكرن، ولا يغفلن!

أرقب دوخانهن وأنا أتألم، وأتبدد كل لحظة كما خيط دخان، فارأفي..

ارأفي، أنا عبدك، أحمل قلباً يحلم، وعطشاً بحجم أزمانٍ، وحيداً أقف على بابك، أتسول رشفاتٍ من مزّاء دنّك، وكأن الله أكرمني حين تنازلت وسألتني:

ـ ما هذه الحال؟

ـ حالي.

ـ وتتمرقل دوريشاً؟!

ـ ما أحببت شيئاً إلا وكنت له عبداً.

ـ أهذا مزمور العبد؟

ـ بل جفرات المستهام.

ـ وجفراتك لي أيها العبد؟

ـ إن أدركت نسقها الإشاري، وفككت شيفرتها.

ـ أو تشترط وأنت عبد؟!

ـ العبرة في المجتبى.

وتشعر بقوة خفية، تدفع بها إلى تأمل القلندر، تسبره بصبرٍ، لم يكن فيها، وصمت

لم يكن فيها، واندفاع لم يكن فيها، فما الذي بات فيها لتسأل.

ـ وإن عجزتُ؟.

ـ مثلك لا يعجز.

ـ هبني رأس الخيط.

ـ حباحب وامضة، الحقني بها.

ـ أ ألاحق ذباباً مضيئاً؟!

ـ بعض خطاك كيمياء تحيل عتمة القصائد إلى بريق أصفر.

فحتّى لأدرك غوايات الذهب الإبريز.

قالت وهي تلتفت يمنة ويسرة:

ـ وأترك هذا القصر لأجيء عراءً!

ـ في العراء حرية كاملة، فهلمّي.

وحين أرسلت نظرها دون القصر المشيّد بإتقان وباغتها الامتداد المترامح باتساعه، شعرت باغتباطٍ هائجٍ، وبضياءٍ يتتابع من كل صوب، وأذرع أثيرية تتجه نحوها، ترفعها برفق عن الأرض، فتبث فيها رغبة الطيران، فيسيل زلال الروح كما ندى وردة عند صبح راعشٍ، ورمحت باتجاهه، أتته اهتدت إليه مثل "علي بابا" حين اهتدى إلى كلمة السر لينفتح الكهف، فأيُّ كنوزٍ تنتظر في العتمة؟ وأي رحابٍ تليق بهديلها؟ وأي يمامٍ يبدأ إيلافه؟

هجس القلندر، حين لم يعد قلبه يحتمل، فرقص منتشياً، صائحاً، وهو يتابع بحراً يتشكل أمام عينيه:

ـ انظري إلى الشطر الثاني من "كن" كيف يختزل البحر نقطة في وسطه!

واقترب منها، شعرت بانعتاق الروح من كوزها، وراحت تعرى، كزهرةِ الأرجوان من ضجيج لونها، فتتهمر أجراس الجحيم بصهيلها، فأدركه كورس الانفجار ببلاغته، وصار يصفق بيديه، ويميل بنشوته نحو كرومٍ أوقدت هباتها، ولم يعد يدري كيف يأتيها!

أهو الجنون أمام عناقيد اللهب، أم هديل فوق شفق يحترق؟!

تساءل محموماً:

"من أنت؟

من أنتِ؟

من.."

تمثلت أمامه نساء عدّة، مشين على مرمر التاريخ حافياتٍ، فجأة أعشب السؤال:

ـ هل أنتِ "جنان" وقد أسكرت نواسيها؟

أم "شاخ نبات" وقد ألهبت شيرازيها؟

من منهما تفلسف عقب المجيء، ومن تصوّف؟

وماذا عنّي؟

لم أعد أدري!

كوني "جنان"، لا كوني "شاخ نبات" لا كوني أنتِ،

بل كوني أنا...

وراح كمولويٍّ يدور فوق ردائها الملقى على الأرض،

بغتة توقف، حملق إليه، سكن متأملاً، سكب فوق قماشه حبلاً من الهدأة والدهشة، جثا على ركبتيه، فرشه جيّداً، ثمَّ اتخذه سجّادةٍ لصلاةٍ أقامها، وصلَّى، نزف خشوعاً بلون الفجر، ورفع عينيه إلى أعلى أو سرى بنظره بعيداً، بعيداً، ثم طفق يبكي كأنه لم يبك من قبل قط! حتى طهّر الرداء بدموع توبته، وانفتح قلبه كقرنفلة النهار، حين قال بهدأة حكيمٍ مباركٍ:

ـ انظري كيف ينحني عرش البهاء!

انظري إلى أفراس الماء كيف تأتي،

وأوغلا في النداوة كمحارتين أليفتين، دخلا برزخَ الماء، حينها هتفت:

ـ أكُلُّ ما أنا فيه، كلُّ ما فيَّ،

نقطة من أريج طرّته؟

ربّاه!

ردّ بانتشاء المبحر:

ـ نقطة من بحر وجهه القمريّ، فاغرفي.

هجست مسحورة:

ـ نقطة من بحرٍ ساكنٍ، كيف إذاً يكون الطوفان؟!

* * *

الطوفان الكبير:

سؤالُ النص:

"من منَّا ستمنُّ عليه الآلهة بالحياة الخالدة يا صديقي الوحيد؟

ومن منَّا سيقصُّ على الآخر أسرار واقعةِ طوفانهِ على مدينة الحجر؟

مفردات الطوفان:

- 1 -

المخاض:

ورّث نفسك للشجر.. حين يؤول إلى اليباس، فيبدأ فصل الاحتطاب نشورَهُ، وتبدأ ملحمة إنباتك فوق وجوههم، هم الذين أرادوا إقصاءك، وحين نأيتَ راضياً ومحزوناً، توسلوا رجوعك لتغطّي قبحهم بأقنعةٍ مناسبة..

هم الذين كرهوك، وما كرهت أحداً..

ورموا ظهرك كما صدرك بأشنع ما في قواميسهم من أذىً، وما تحت مخالبهم من قذىً، لما لزهرة أصابعك من عبير، ولما لخطوتك من مسافات ترمح أميالاً أمام اتكائهم..

يا من له هدأة تشبه سكون الأنبياء!

كم أتحفوك بالجنون؟

وأي جنون التمسوه ليواروا عفن تقليديتهم؟!

وأي تشكيل أتقنته فوق قشرة وجوههم؟

النهر:

يغويهم بحكاياه...

فتساقط في سمعهم كما تسّاقط حباتُ العنبِ في فم الظمآن.

هذا دأبه مُذ قُدِّر له أن يحاذيهم، حتى تشربت دماؤهم بها، وأغواهم سردها على الآخرين،

إذ انتقلت إليهم عدوى التأليف، فاخترعوا قصصاً على لسان النهر، فعزل منهم لأنهم أساؤوا إلى موهبته النقية.

وحين أتوه ذات يومٍ، يحملون فنَّ إصغائهم، وأكوام دهشتهم، استدار عنهم بوجهه، وانحرف بمجراه، وضنَّ عليهم بحكاياته، وغادرهم، وانبرى بعيداً حيث اختار أقواماً آخرين جديرين بفنِّه كما هي جديرة بمائه العذب الرقراق. انتظروا أن يعود،فما عاد! انتظروا عتاباً، قصاصاً، لكنه لم يفعل.

فانشغلوا ببعضهم وهم يتكئون على مخيلتهم، راح كل واحدٍ يختلق رواية ويلصقها بجلد الآخر، فتشابهت الروايات، إذ لم يعد هناك جديد تحت ألسنتهم، ولا تحت جلودهم، فأجمعوا على مالحة النهر مهما كلف الأمر من سفح ماء الوجه تحت قدميه، وجاؤوه...

نكسوا رؤوسهم، وذبحوا دمعهم قرباناً من الاستجداء، وقالوا بانكسار:

ـ قد غيرنا ما بأنفسنا، فاصفح..

قال:

ـ وإن عدتم سيرتكم الأولى؟

ـ نقبل بحكمك.

ـ سيكون حكماً قاسياً.

ـ ليكن..

ـ سأجعلكم تُدبرونَ مني، وتولون فراراً.

ـ نقبل.

وعاد إليهم، يلقي بحكاياه على مسامعهم، فتناقلوها، وزادوا عليها كعادتهم، واستمرؤوا الحالة فقوّلوه بعد زمن بما لم يقل، حينها غضب غضباً شديداً.

وذات وقت، فرغوا مما لديهم، واشتاقوا إلى قصه، فركضوا إليه لاهفين، وحين رآهم مقبلين أحال ماءه إلى كلابٍ مسعورةٍ، كلُّ قطرةٍ استحالت كلباً يسيل لعابه، مشوقاً إلى عضهم، يركض وراءهم لتنهش أسنانه لحمهم، فنزفت دماؤهم وسرى فيهم الداء.

أحسوا بضيق في صدورهم، فدفع كلُّ واحدٍ كفه في صدره رغبة في أن يفتح رئتيه اللتين تقلصتا بقوة، واعتراهم الخوف، تلبسهم كما جلدهم،

خوف من كلِّ شيءٍ، من الماء فولوا هاربين من النهر، كمن يفرُّ من حتفه، متجهين صوب المدينة الساكنة، طاردتهم كلمات النهر:

ـ ستبرؤون حين تغتسلون بمائي.

صعقهم هذا القول، فصموا آذانهم، ودخلوا بيوتهم هلعين، استقبلهم الأولاد

والزوجات، لا مسوهم، فسعروا بدورهم، وعلى غفلةٍ منهم بهتت الحكاياتُ في ذاكرتهم، ثم رويداً رويداً تلاشت، ولاكتهم الحيرة.

- 3 -

أتونابشتيم:

حاروا كيف يأتون النهر، وهم يرهبون ماءه؟! وكيف يتخلصون من دائهم؟!

فنصحهم أحد العقلاء، وقد كان ماراً بالمدينة الحجرية، برجل يسكن قريباً من غابة غرس شجرها منذ مائة عام، وبعد أن عظمت وذهبت كل مذهبٍ، قطع الأشجار ثم راح يصنع منها سفينة، ويقال إنه يصنع أقنعة أيضاً تخفي الوجوه، وتجعلها حيادية أمام أعتى المشاعر كوجه أبي هتفوا بصوتٍ واحد مملوء بالاحتراق:

ـ خذنا إليه..

وحين وصلوا الغابة، هناك قريباً من الضفة الأخرى من النهر، وجدوا رجلاً خرج للتو من كوخ القصب، مشى كإله لا يأبه الضوضاء، ودون أن يلتفت تربع على كرسي خشبي يشبه العرش، وأخذ يتأمل فلكاً عظيماً كان قد صنعه، اخترقوا عالمه دون استئذان لما أصابهم من ذهول وسألوه:

ـ لم هذه السفينة؟!

دفع بنظره نحوهم وقال:

ـ ارموا السلام أولاً.

قالوا معاً:

ـ السلام عليك.

ـ وعليكم السلام إن كنتم صادقين، أما عن سؤالكم فلأطوي بها عمراً، وأبدأ تأريخاً جديداً مع مَنْ اصطفيتهم.

صمت ثم عاد إلى تأمله، بينما اقترب منه عرّافهم وقال:

ـ جئناك لتصنع لوجوهنا أقنعة، فلا يتعرف عليها النهر، لنبرأ مما ابتلانا.

تطلع إليهم، قرأ دواخلهم، ثم هزَّ رأسه كحكيمٍ وقال:

ـ الخشب لا يناسب وجوهكم.

تساءلوا معاً:

ـ ماذا تعني؟

ـ يلائمها الحجر.

قالا:

ـ فلتكن أقنعتنا من حجر.

ومشى الرجل نحو تلةٍ قريبةٍ، ودحرج حجراً كبيرةً نحو محترفه، أمسك إزميله، وبدأ رحلة نشوره.

وما إنْ انتهى من صنع الأقنعة حتى أتوه لاهفين، تلقفوها متسارعين، وتقنّعوا بها فجاءت متشابهة إلى حدٍّ كبير، فرحوا بوجوههم الحجرية الجديدة، وركضوا صوب النهر،

ألفوه يقصُّ حكاياه على أناسٍ آخرين، يُصغون إليه باهتمامٍ شديدٍ، اغتنموا الفرصة وقذفوا أنفسهم في الماء، تمرغوا به، اغتسلوا جيداً، فبرئوا مما كان بهم من بلاء، حينها نَسَوا أن يخلعوا أقنعتهم لأن حكاية النهر التي كان يرويها قد أخذت منهم كلَّ مأخذ، وحين انتهى النهر، خرجوا إلى الضفة، فدهمهم حنينٌ قديمٌ إلى سرد الحكايات، فراح كل واحد يبتكر للتو حكاية بطعم قناعه، وكما الأقنعة كانت متشابهة،

حينها قال النهر:

ـ قناعٌ واحدٌ لا يكفي.

الضوضاء:

ضحكوا كثيراً، حتى اهتزّت الأرض من جلجلة أصواتهم التي وصلت السماء،

"**بسبب ضوضائهم غدا الإله منزعجاً**

بسبب ضجيجهم لم يطرأ الكرى أجفانه".

وأراد أن ينتزعوا أقنعتهم ليصخبوا أكثر فلم يستطيعوا، لقد اخترق حجرها لحم وجوههم، حاولوا مراراً لم يفلحوا، فهرعوا إلى صانع الأقنعة، قال لهم بهدوء:"

ـ دعوها، تلزم لوجوهكم.

حينها أجبروه، فلم ينفع ذلك معه، هجموا عليه بشراسة وأوسعوه ضرباً وقدحاً، وحين نزفت دماؤه أجفلوا، وتراجعوا بخطوات إلى الوراء فيما بينهم بانصعاق:

ـ الدرويش؟!

صاح رجلٌ من بينهم:

ـ بل إنه القْلندر!

وصاح آخر:

ـ إنّه أيوب.

ـ بل نوح.

اختلطت الأسماء وهم يطلقونها، فما عرفوا من يكون، وظلّوا في حيرتهم وتساؤلاتهم، بينما قام الرجل ممتلئاً بالدماء قيامته الأخيرة، تراكضوا إليه، قدّموا اعتذاراً، واستجداءً،

قالوا بتوسل:

ـ خلّصنا مما نحن فيه.

ـ ....

ـ ساعدنا.

ـ فات الأوان.

ـ إذاً خذنا معك.

ـ أقنعتكم الحجرية تُغرق السفينة.

ـ أمهلنا حتى نتخلص منها، ثم خذنا معك.

وأخذوا يعاركون في سبيل الخلاص منها، بينما صعد الرجل السفينة مع صحبه، وكائناته الحية التي جاءت مثنى، مثنى، وأقلعَ بهم، فتفجرت عيون الأرض، وتفتحت كوى السماء، وتناسل الماء...

وانداح الطوفان...

فهل من حمامةٍ ترسل ولا تعود؟.

2005/6/16

❑❑

مريم في اليوم الرابع

فراس محمد نور النجار

.. ها أنت ذا من جديد، تعود بعد مئات الليالي المدججة بطوفان كاسح وزلازل، ليست نهاياتها إلا أقنعة لبدايات لا تنتهي. تحتال على تيهك، تفلت من أبديته، لتستلقي أمامي هامداً كتمثال آلهة شديدة، لكن نبيلة!..

إنهم يتساهلون في حراستك! كم أنت رائع!! خدعتَهم حتى حسبوا أن سُباتك دائم، لا تقطعه يقظة!.. لن تكون محرجاً مني إن نزعت بقايا ملابسك، فلابد أن أفعل من أجلك شيئاً. أعلم أن إمكانياتنا ضئيلة، لكنها خير من لا شيء على أية حال.

يا الله!! جسدك صار غربالاً!.. إنك في حاجة ماسة إلى نقل دم وعلى الفور. سأحضر الممرضة والأدوات، لن أتأخر. شيء آخر، سأكلمك بعينّي، فقد يثير اللسان الريبة.

هاأنا قد عدتُ. سأتمدد إلى جوارك. ستزرق الممرضة، القثطرةَ في وريدك. لا تقلق! سيكون كل شيء على ما يرام..

ـ دكتورة مريم! هل أنت واثقة من كونك تودين هدرَ بعض دمك من أجل هذا القذر؟.

ـ افعلي ما أمرتك به دون أن تفتحي فمك القبيح!.. هيا! جيد! الآن يمكنك الانصراف..

أتشعر بالدفء؟. هاهو دمي يترقرق عبر الأنبوب لينسكب في عروقك حاراً.. شيء غريب!.. تقبل شمسنا، كل يوم، وتدبر مثقلة بآلاف الهزائم، والمنتصرون برد وصقيع وظلمة يختالون على أرض هامدة.. كيف؟.. كيف يبقى البركان قابضاً على حرارته اللاهبة في أرض

صار الجليد لها قدراً ليس لسطوته حدود؟..

*

تبدو اليوم بحال أفضل. وجهك يستعير من بلح البوادي بريقاً آسراً. هل تذكر أول لقاء لنا؟. كان منظرك شاحباً مرعباً، وقد اتشحت بالسواد، وتقلّدت الحديد. لكن ابتسامتك المشرقة قوّضت كل الشحوب، وأشعّت حناناً وألفة لا أنساهما ما حييتُ. يومها بدأت أولى الكلمات: ـ **عموري!.**

ـ **مريم!.** أجبتك. ثم لذتَ بصمت أُشبع بلاغة. سألتك عن بلادك، فقلتَ:

ـ بعيدة قريبة! جمالها طاغ لا يضاهيه إلا جمالك!.

سألتك عما أتى بك، فرميتني بنظرة أبلغ من كل ما يمكن أن يقوله رجل لامرأة، ثم قلت:

ـ لو لم ألتقِ بك لما ملكتُ أن أُجيب.

يومها عقد السكوت لساني، وتملكني الحياء، ولو استطعت لقلتُ:

ـ إنما أنا نخلة حالمة بالعابر القاصد، يشدّ رحاله إليها غير هيّاب، وإن زأر الخطر.. يشذّب سعفها، يُنقّي تربتها، ويردّ عنها عوادي الصحراء، ثم هنيئاً له أن يستفيء بظلها ويشبع من رطبها..

أدركتُ يومها أنك لم تأت إلا من أجلي، من أجلي أنا، فأنت بذلك أتيت من أجل العالمين.. أتعلم؟ في أيام صباي الأولى كانوا يلقبونني بأورنينا[1]. كانت معلمة الموسيقى تقول:

ـ لو شدت هذه الصبية في وجه أنليل[2] لترك أور[3] تحيا بسلام..

لم يزل يسكرني كل صوت يسبك الألم، ويقدّ من الأنين تحفاً خالدة تُعجز موج الزوال.

ـ لن تتركني وكأني أحدث نفسي! هيا أخبرني عمن يطربك!!.

ـ مارسيل.

ـ مارسيل؟! حسبته نجماً ابتلعه الأفوال! إذن غيفارا هو بطلك؟.

---

(1) مغنية من عصر مملكة ماري، القرن التاسع عشر ق.م.

(2) أعظم الآلهة السومرية، هو سيد قوى الطبيعة. اسمه يعني سيد نسمات الريح.

(3) من أقدم المدن. وجدت منذ ما قبل العصور التاريخية، توجد اليوم أطلالها بالقرب من مدينة الناصرية في جنوب العراق. وبحسب الأسطورة السومرية، فإن مجمع الآلهة قد أصدر قراراً بتدمير أور، وقد فوّضت الآلهة الإلهَ أنليل لتنفيذه.

ـ ليس بالضرورة! قد يكون نبوخذ نصر[4]، وقد يكون القعقاع[5]!

مسكين حبيبي! لم يع بعد أن أمجاداً، هؤلاء أبطالها، تولد ميتة غريقة في لجة الدم المسفوح..

*

ـ اليوم، وقد بدت عليك أمارات العافية، يجب أن نفكر في طريقة لتسهيل هروبك. يوجد هنا، برغم ما ترى، أناس طيبون، أحدهم العم كريم، كان فيما مضى عامل تنظيفات، واليوم، حفّار قبور في الحديقة. سوف...

ـ أنا لن أرحل من غيرك...

ـ كفاك هراء! أنت مقبل على هول لا يدانيه ما لاقاه باخوس[6] من أنياب ومخالب الذئاب!!...

ـ لن أرحل من غيرك...

ـ اسمعني جيداً! هل سمعت عن رحيل نخلة؟ هل بلغك شيء عن هجرة جبل، ولو في خرافة؟ هل تتصور أن يسافر المكان؟ وهل مكان المكان شيء غير ذاته، فيستطيع أن يفارقه؟. هكذا أنا، كالنخلة والجبل والمكان، فارحل يا حبيبي. أنج بنفسك. وقدري دوماً أن أنتظرك، فتأتيني دائماً، وترحل على الدوام...

ـ أي قدر تعس هذا!.

ـ لا تقل ذلك! إنه أجمل الأقدار.. كل عهر في الكون أثيم قذر، وعهرنا مقدس نبيل تلهج ببركته الشفاه! اليوم، ككل يوم، مع حلول المساء سيسود الظلام الدامس، فتهجع الذئاب والحملان على السواء. عندئذ سيحلّ ميعاد ليلتنا.. لا تفسدها بالتفكير في سواها.. سيرشدك

---

[4] ثاني ملوك الدولة الكلدانية، الدولة البابلية الجديدة، التي استمرت من 625 ق.م في عهده المديد بلغت الدولة أوج اتساعها وازدهارها. ذكره العهد القديم من خلال حملاته على مملكة يهوذا والتي انتهت بتخريب أورشليم، بحسب العهد القديم، وتدمير الهيكل وسبي الشعب اليهودي، وهو ما لم يثبته علم الآثار.

[5] صحابي شارك في حرب الردة ثم في فتح العراق. كان شجاعاً حكيماً بعيد الهمة.

[6] إله العنب والنشوة عند الإغريق. لا تختلف تفاصيل أسطورته وأسطورة أوزريس المصرية عن تفاصيل أسطورة تموز الرافدية الأقدم.

العم كريم إلى ركن مظلم رطب في القبو.. سأجعله من أجلك فردوساً لا تستطيع مخيلة أعظم الشعراء أن تتخيله..

*

ليلتنا الماضية كانت رائعة، بقدر ما كانت مجنونة.. اتفقنا على الإنجاب، واختلفنا على الأسماء.. أراد أن يكون له ابن يسميه حرمون، وابنة يسميها ماري، وأردتهما أنا عشاور ولارسا.. كم هو هائل الحمق الذي يسكننا! ولا ضير، فذاك من شيم العاشقين.. إنّ لنا من الخصب ما يضاهي ما لآلهة الخصب نفسها.. ستنفد أسماء العالم كلها ولما تكف نسلنا..

يشيح بوجهه. يتمتم والأسى يعيد رسم ملامحه:

ـ المهم أن نضمن لهم أيامهم، فلا يستعر فيها جوع، ولا يكمن لهم فيها الموت أينما ولّوا وجوههم..

.. نعم! نعم! يجب أن تكون أيامهم خيراً من أيامنا. لكن الأهم الآن أن يكون مستعداً. الليلة سيتم الأمر. سنحمله، أنا والعم كريم، خلسة إلى الحديقة. سنؤمن له اجتياز السور إلى الخارج.. ثم.. ثم لترعاه السماء..

*

هيا يا عم كريم! أسرع قليلاً قبل أن ينتبهوا. بعد هذا الدرج اللعين سنكون في الحديقة و.. بهدوء! بهدوء! رجاءً كي لا يتأذى.. حاذر أن تسقط في إحدى الحفر.. هيا إلى السور الخلفي.. هناك يوجد.. إنهم قادمون!! لقد اكتشفوا أمرنا!!

يلطم أحدهم العم كريم. يتجمعون حول عموري. أصرخ بهم:

ـ ابتعدوا عنه! إنه بحاجة إلى هواء نقي.. حالته حرجة جداً..

ينحنون عليه. يتفحصونه، يرتدون بسرعة. يقترب زملائي الأطباء. يفحصونه على عجل. يخاطبني أحدهم بحدّة واستنكار:

ـ كيف تبقين على هذا المسكين إلى الآن!!.

يلتفت إلى العم كريم. يأمره بدفنه. يتفجرّ فؤادي ذعراً وجنوناً. أنقضّ على عموري. أضمّه. ينتزعونه مني بعنف. يرمونه في حفرة. أصرخ بهم:

ـ لا تفعلوا!! يا قتلة! يا ذئاب! إنه حي.. أستحلفكم ألا تفعلوا..

تحاول زميلة تهدئتي:

ـ هذا الرجل ميت منذ عدة أيام يا دكتورة! لقد بدأت رائحة التعفن تفوح منه..

أدفعها بقوة. أحاول أن أندفع إلى الحفرة، يمنعونني. أمام ثورتي وجنوني، يوعزون إلى الممرضين. يطوقونني. يكبحون حركتي. يزرقون في وريدي حقنة مهدئة. بعد قليل أصحو. ألفي نفسي ممددة على الأرض كبيدر أصابه إعصار مدمر، فيما يكاد العم كريم أن ينتهي من وأد حبيبي. تقترب ممرضة مني. تخبرني بأن ثمة من يطلبني على الهاتف.. الهاتف دائماً معطل! ويصبح صالحاً فقط من أجلي أنا!!.. تساعدني على الوقوف. أجتاز بتثاقل الممرات المفروشة بالأشلاء وبقايا البشر. أدخل ما كانت تسمى غرفة الأطباء. أمسك بالسماعة. يصلني صوت مسافر من البعيد، مفعم بالحنان والقلق، أوهنه الترحال:

ـ دكتورة مريم؟!

ـ نعم!

ـ أنا أم عموري يا ابنتي! أخبروني أنه قد اقترن بك. آخر ما قاله لرفيقه العائد إنه سيبقى معك، وسينجب منك الكثير من البنين والبنات. لكنني أصبر ولا أتصبر! أراه في نومي جريحاً، مرهقاً جائعاً، يشلّه البرد..

كلماتها تصلني آهات لسعف يحترق، وأنا أميد وكأن الأرض تدور بي. تسرح دموعي كأنهار فرعية في مواسم الفيضان. أقول لها والكلمات تخرج من جوفي كالخناجر:

ـ اطمئني واهنئي بالاً يا أماه!.. سيتعافى وسننجب.. سنضمن لأبنائنا أياماً لا يستعر فيها جوع، ولا يكمن لهم فيها الموت..

ينقطع الخط الهاتفي. أسند ظهري للجدار. أسحب نفساً عميقاً، علّ شعور الاختناق يغادرني. أبلع ريقي، تتعاظم المرارة في حلقي. يقترب مني أحد المستخدمين. يبلغني أنهم يحتاجونني، في البهو، فقد وصل جرحى جدد. أمشي بصعوبة وعموري لا يفارق مخيلتي.

.. هناك، على ضفاف النهر المقدس، تؤثر المرأة النبيلة جوار بعلها في المحرقة على عالم يغيبه فيه الردى.. لو تركوني ألتحق به في حفرته، لأخذته إلى صدري، حتى إذا أقبل الربيع، انبثق من قبرنا زهرتا شقائق النعمان، سيخرج من إحداها فتى رائع يقوم فيرسل الرياح لواقح، وينزل من السماء ماء عذباً مريئاً وفيراً لا خزنة له، يسقي به الأرض القتيلة، وتخرج من الأخرى فتاة بتول، تخلع رداءها المبلل، وترمي به وجه الأرض الرمادي العابس، فينقلب

أخضر باسماً ساحراً.. فإذا أرهقهما الخريف العاصف، عادا يحتجبان في زهرتيهما، فتبتلع الأرض ما أنبتت، ويقبل بطنها حمل الأمانة لميعاد يعلنه مطلع أول ربيع قادم..

أخرج من شرودي، لأنتبه إلى نفسي التائهة، في البهو الرهيب، تيه فراشة بائسة حول ضوء مهلك. أميّز مصاباً احتل مكان عموري. أقترب منه. أتأمله ممدداً على جانبه الأيسر، وظهره لي. تحت الثياب الممزقة التي تقطر دماً، تظهر بعض الجروح أو أطرافها أخاديد مزقت الرجل. أنحني على ركبتي. أضع يدي على كتفه. أجذبه. ينقلب على ظهره..

.. يا إلهي! يا إلهي! أحقاً!.. أيشبهه؟.. إلى هذه الدرجة؟.. أيكون هو؟..

تتحرك يداي بهستيريا نحو جيوبه. أسحب منها عدة أشياء. أتخلص منها بسرعة وعصبية. هاهي أخيراً! أمسح عنها الدم المتخثر. أقرأ الاسم... **عموري!!!**.. تسقط من يدي. أتحسس جسده المضرج. تفيض الدموع حارقةً من عيني.

ألم أقل لك يا حبيب؟... إنه قدري، أحلى الأقدار!!.. أنتظرك دوماً، فتأتيني دائماً!.. وترحل على الدوام!!...

❑❑

هودج الأرقام

وجيهة عبد الرحمن سعيد

ما عدتُ أذكر من أين أتيتُ بالمفتاح، كلُّ ما أعرفهُ هو أنَّني بمجرد ما إن أدخلت ذاك المفتاح العتيق وأدرتُ مقبض الباب، حتى وجدتُ نفسي في مواجهة ذاكرة، أو ربما مخلَّفاتِ شخصٍ كان يملأ هذه الغرفة حرارة ورائحة تبغ وكلمات..

كلُّ ما في هذا المكان لهُ رائحة طحلبية، امتزجت بطلاء الجدران وبلون الأبواب، وتماهت مع الأشكال الهندسية التي يؤلفها الأثاث الذي كان بدوره يخبر حكاية فوضى مرتَّبة.

أخذتُ أجول بنظري في كل أرجاء الغرفة، أتلمسُ الجدران بأصابعي الباردة، وبعيني ألتقط الوجه الآخر لكل الموجودات. كرسي مهترئ هناك، ومدفأة عتيقة تتوسط الغرفة، وفي مواجهتي مباشرة وقعت أبصاري على مكتبة تضم أربعة رفوف تحوي كتباً منهكة، أما الزاوية الجنوبية الشرقية المواجهة للباب، فقد حوت منضدة خشبية، لم ترتفع عن الأرض بقوائمهما إلا قليلاً، عليها كأس نبيذٍ ومنفضة سجائر، أحصيتُ الأعقاب فإذا بها تجاوزت العشرين واحدة، سكنها اليباس، قلّبتها بسبابتي، تخيلتها كلُّ واحدة منها تبوح بحكاية من حكايات شهرزاد ولياليها الطويلة مع شهريار لكن بنفس أطول ورئتين رطبتين.

هذا الذي كان فيما مضى فتىً يافعاً، ما عرف كيف بدأ ما بدأ به، أنى له أن يعرف ماذا سيخبئ له القادم (لو عرف الإنسان متى يخطو الخطوة الأولى لتغيرت بذلك مسارات كثيرة في

حياته).

كيف أحالتهُ الأيام، هذا اليوم إلى رقم في زنزانة يتحول اسمه مع مر الزمن.

ـ تعال يا رقم...

ـ اذهب يا رقم...

وهناك حيث بات مجرد رقم، كيف سيوظف وكيف سيُستخدم، في حين أنه لا يشعر بالانتماء إلى ذلك الجدول الطويل من الأرقام.

في زيارتي له، وبعد مشقة عانيتها متنقلاً بين جهات عدة ومسافاتٍ قطعتها بين هنا وهناك للحصول على الموافقة على تلك الزيارة، التقيتهُ، سار باتجاهي ببطء، كبطء دبس السُّكر يسيل في فصل الشتاء، فقد تجمدت الدماء في عروقه وتسلَّل الصدأ إلى مفاصله فعطلها.

ما إن التقت أعيننا، حتى باغتني بقوله:

ـ هذه المدينة ستقتلك إن لم تكن قوياً.

أخرجت جميع المفاتيح من ذاكرتي، قلبتها مطوَّلاً بين كفيَّ، أبحث عن المفتاح الصحيح، جرَّبتها كلَّها لأحصل منه على سبب لقوله ذاك، فلم أقع على المفتاح المناسب ليفتح لي فمه الذي أقفله بعدئذٍ وتعطل لسانه، فقط تحول إلى مستمع...

تفحصت طوله وعرضه وحذاءه المهمل الذي لم يجد مفرَّاً للتنصُّل من عدستي الفاحصة، انتابني رعبٌ شديد وأنا أنظر إليه.

بدأ يقضم أظافره وهو يستمع إلي، قلت في نفسي هامساً لروحي التي تعلقت بأذياله المستباحة كما تراءى لي:

ـ ما الذي أحالهُ إلى آلة... لا إنه ليس بإنسان عهدته.

بدأت أتلمسه لأتأكد من أنه هو وليس ظله، أو ليس مجرد دمية ألبسوها تلك الملابس ليبدو كآدمي، ثم تراءى لي كيف كان في سابق عهده، فلم يكن أحدنا يجرؤ على طرح موضوع ما، إلا وكان هو المحاور الأساسي بيننا قلتُ بهمهمة.

سألته عن أحواله وكيف يقضي لياليه، لأنني منذ خمس سنوات وأنا أسعى إلى تلك الزيارة.

ـ هل عذبوك.. ضربوك.

ـ كيف تنام.

ـ كيف تعيش.

ـ هل يطعمونكم، ثم هل تأكل جيداً.

جاءت أسئلتي كلها دفعة واحدة كسيل جارف، ربما بسبب الحالة التي رأيتهُ فيها من فقدان للتوازن، ووجل هو يعرف أسبابهُ، أما أنا فأتوقع ما قد يكون السبب لأنني كلما كنت أقترب منه، كان يرفع يده عالياً وكأنه يتفادى التعرض لضربةٍ ما أو لعنة، ووجدته مليئاً بالبؤس، وسرب بؤسه إلى روحي الحزينة لأجله، فهو أخي الأصغر، ومن أجله عدتُ من تلك البلاد التي صعدت إليها بمشقة عالية، وحريٌّ بي الاطمئنان عليه، بعد أن أرَّقني ليالي طويلة، وهو هنا في هذا العالم المسيَّج. ثمَّ نطق بسؤاله الذي جعلني فيما بعد أبحث عن مفتاحه لأدخل غرفته..

ـ هل أخذوووها...

ـ ماذا، ما الذي تقصدهُ أجبتهُ بدهشة.

ـ كتبي، نعم كتبي. نطقها بينما كان يلتفت يمنة ويسرة، ثم صمت ينتظر مني رداً.

شعرت به يتشظى وهو ينظر إليَّ، ينتظر لأرد عليه، فقد توسعت حدقتاه، وبدأت يداه ترتعشان.

هناك أجلسته على كرسي تكرموا علينا به ليجلس أحدنا، إما أنا أو هذا الرقم أجبته:

ـ غرفتك كما هي، لا أعرف لأننا لم ندخلها مذ أخرجوك منها.

ـ لا تهتم سأتأكد بنفسي وأخبرك في زيارة قادمة.

تفتت الرقم صخرة تسقط من شاهق، تحوَّل إلى أرقام كثيرة لا تحصى، لم أتمكن من القبض عليها ولا حتى بعضها.

ثمَّة المزيد من الأرقام، رأيتها بأم عينيَّ تتكاثر. امتلأت الغرفة بها. أصابني الدوار، أحاول جمعها في رقم واحد، وهو ذاك المكتوب على صدره، وحين يدير لك ظهره تقرأ ذات الرقم.

في لحظة ما أخذت زوبعة الأرقام تتعاظم، وتصعد عالياً. عالياً ثم وبطرفة عين مدَّ يده إلى صدره، واقتلع ذلك الرقم وأعطاني إياه، وبعدئذٍ نهض واقفاً، ثم اتجه إلى الحارس ليعيده إلى هودج الأرقام. ومضى.

❑❑

القبر

لمياء شلهوب

في أرض خلقها الإله دون نور، ولسنوات طويلة في كل الاتجاهات...

خاض حرباً عنيفة ومشادات يومية مع خصوم هو أكبرهم سناً، وأكثرهم حبَّاً وهم أوسع منه حقداً وشرَّاً..... كان سلاحه صمتاً وثباتاً مفعماً بالصبر وابتسامة هازئة، لكنَّهم يوم تجعَّدت ابتسامته قالوا: لنُعِده، فلا نفع من جلده المترهّل ولحمه المشرشب ولسانه المرتجف.

قال في نفسه: نسوا صوَّان الدماغ إذن.....

رموا له بدلة وحذاء، وبعض مالٍ يعينه في وصولٍ إلى قبره.....

خرج من ظلمته، جارَّاً خلفه سني عتمتها وهدرها لشبابه.

وصل إلى بيته بمشاعر متيبسة مع تيبُّس يديه، عانق الجميع بابتسامة مغبرَّة، أصغر أبنائه سأله:

- أين كنت يا أبي؟

- في طاحونة يا بني.

- قال الشاب في نفسه: لم يجلب معه إلا بقاياه.

لاحظ الأب تساؤلات ابنه فقال له: أنا ممتلئ ومتخم سحقاً وطحناً وصقيعاً، أريد غطاءً سميكاً جلبوا له غطاءً، ظلَّ أزرق الوجه، مرتجف العينين أمام مرأى زوجته النحيلة، وقد غطَّتها غربة لأول مرة في بيتها.

أشفقت عليه وعلى أيامها المنتظرة، أيامها التي تلاشت أمامها يوماً بعد آخر، لم تقدر

على بكاء، فرغت مذ ودّعت آخر أيام حياتها، يوم أخذوه، وها قد عاد، ولم يعد.

استدعت طبيباً، هامساً قال:

لا فائدة منه، دعوه يواجه وجه ربه مرتاحاً.

سمع الهمسات.... فهمس:

اجلبوا لي قليلاً من راحة ممسكة.

في اليوم الثاني زاره الطبيب فاكفهرَّ من منظره المزرق وتورمه....

ـ إنا لله وإنا إليه راجعون، ترحموا عليه...

استنكر كلام طبيبه وقال:

ـ أنا لست ميتاً يا غبي، أغرب عن وجهي. لكنَّ صوته أبى انطلاقاً من داخله كان يسمع ما يدور حوله، يتكلَّم صامتاً لكنه ميت. ويصيح في بئره:

لِمَ تريدونني ميتاً؟ أسمعكم... لكن لا أحد يسمعه...

شعر بدهاليز رطبة، نحيباً وندباً، حوله نساءٌ اجتمعن يترحمن على روحه..

ـ سخنوا الماء لغسيل الميت، رحمه الله، حملوا الجثة إلى غرفة عتيقة، وضعوها متخشبة على طاولة مهتزة وبدؤوا بغسلها....

صرخ:

ـ الماء ساخن... أحرقني الوهج يا أوغاد.

استمرُّوا في فرك جسده.

ـ ماذا تفركون؟ جسدي متفسخ منذ زمن.

لم يشعر بألم، كان يمتلئ غيظاً وقيحاً. وراح في ضبابات حياته سابحاً في فضاءاتها، ممرَّات ضيّقة كانت تلك الحياة... وقد بحث كثيراً عن حلٍّ لها من دون جدوى. والآن أما من حلٍّ لهذه العقدة؟ وهم مستمرُّون في تقليب جثة جسده وغسلها.

ـ أيها الأغبياء لم تحشون قطناً وعطراً في فتحاتي، تخنقونني...

ما هذه الرائحة المتعفنة لعطركم؟... اتركوا رائحتي كما أحبّها.

استمرّوا في عملهم، لم يسمعه أحد، ظل يتلوى مع عظامه بين يدي المغسل ومساعده،

طلبوا قماشاً أبيض كفناً له.

فرُغ بيته من درهم، ونفذ القماش الأبيض من محلات الأقمشة... جارة عجوز جلبت شرشفاً أبيض، شقُّوا قسماً منه لفُّوا جسده.

ـ تخنقونني لست ميتاً... لست ميتاً. راح في غيبوبة الموت الحياتية، التفّت روحه على ذاتها ترى أضواء خافتة، تطير سابحة في داخله، صار يرى وجوهاً من نور، وأخرى تنفث نيراناً، تارة يلفّه الصقيع، وأخرى يحترق من نار... وجوه مبتسمة تقول: أهلاً بك معنا، وأخرى عبوس لا ترى حتى نفسها. ويعود إلى كفنه مختنقاً.

شدّوا بإحكام، والقسم المشقوق صنعوا منه حبلاً، ربطوا فيه الكفن ربطة عند القدمين وأخرى فوق الرأس.

ضحك... ضحك.... صار يشبه قطعة ملبس، كان يحبُّها أيام صغره لكنّه نسيها منذ زمن... قهقه صوته في داخله، تذكّر كيف كان يتلذذ بفكّ طرفها الأول المفتول، ينظر إليها من جهة واحدة أولاً، يفيض لعابه من نكهة السكّر المتخَيّلة قبل أن يفكّ طرفها الآخر، ثم يبدأ بامتصاصها برويّة وكأنّه لن يتذوق غيرها بعد ذلك.

ـ عدتم بي إلى طفولة، أنا جائع، ما هذا الدهليز الرخو أخرجوني منه... اسمعوني... اسمعوني كان ابن عمه النجار قد صنع تابوتاً نخره السوس، أسقطوا الجثة فيه.

ـ آخ... آخ... كَسرتُم بقايا عظامي يا أوغاد.

هدأ لبرهة فخرق نظره الكفن وثقباً في التابوت. سمع ندباً ونواحاً وصراخاً، يصيح الرجال: لا إله إلا الله.

لا إله إلا الله... يرفعون التابوت... الله يرحمك. وهو يتدحرج في صندوقه يصيح بلا صوت يُسمع:

ـ على ماذا تترحمون أيها الأغبياء؟ لست ميتاً.

زوجته بلا دموع تشدُّ شعر رأسها الأشيب، أخواته في ندب وصراخ نساء القرية يتصنَّعن دموعاً، أولاده ما زالوا يبحثون عن بقاياه، عرفوا أنه عاد بلا أنفاس يراهم من ثقب صندوقه، يحملونه إلى قبر...

يتدحرج، يُطرق رأسه في خشب منخور، ظلَّت شتائمه متفجِّرة بخرس..... رأى لافتة كُتب عليها:

[ترقبوا افتتاح قبور جديدة]

انهال التراب مترحماً عليه مع أصواتهم...

ليس ميتاً، ولا حيَّاً لا يسمعون نداءاته ولا شتائمه ولا أنفاسه المحتضرة، أشبعوا الحفرة بتراب رطب وهو يدور في دهليزه، رحلوا.... سمع صمتاً....

ليس ميتاً.... بل جائعاً ورطباً، ورائحة المسك تخنقه والتراب، وحشوة القطن تمنع انفجاراته بعد قليل وقت، رأى دودة كبيرة تطوي بجسدها اللين وتقترب منه، فتحَ باب فمه على مصراعيه ـ سألتهمك قبل أن تأكليني.

سمع في الخارج صوت دوي طاحونة، تمتم لتراب حفرته: ألتهمُ كل ديدان جسدي أثناء التهام الطواحين لديدانها البشرية.

كان يدوي في سمعه أصوات طواحين أثناء التهامه لديدانه والتهام الطواحين لديدانها.

بعد وقت سمع أصواتاً متفرقة، توقف قليلاً عن المضغ، ليفسح لسمعه الطريق إلى الخارج إذن هي أصوات حفر القبور، عرف أنه قد تم افتتاح القبور الجديدة. صرخ لكنّ صرخته هذه المرّة انطلقت قنبلة بعثرت تراب حفرته كاشفة عظامه القائلة:

ـ هم لا يكذبون أبداً.

ـ ما من وعد وعدوا به إلا نُفِّذَ كالرَّعد.

عاد ترابه وغطّى العظام وعاد هو لديدانه وصوّانه.

❑❑

ذاكرة الوجع

حسن إبراهيم الناصر

تناول كتاباً مرمياً على رفٍ خشبي تراكم فوقه الغبار، قرأ بعض العبارات التي وضعت بين قوسين صغيرين، تنتشر الكلمات مع الريح، وأنت تبحث في قواميس الذاكرة عن معاني مفرداتها، لا أنت عرفت الراحة، ولم تدع غيرك يستريح، فتح علي النافذة، نظر نحو الفضاء، تنهد بقهر، القمر يخفي ضوءه خلف غيوم سود، تخيله يتوارى إلى عالم أكثر صفاء، يبحث عن بشر لديهم استعداد لتلقي ضياءه، علي يكتب، كانت الكلمات تغلي على شفتيه كالجمر، قالت ندى: دائماً تختلي مع القلم والورق وهذه الكتب القديمة، أسألك بحق الله: ماذا تكتب وأنت محاصر بذاكرة من الوجع؟ كبحار تائه يبحر في ظلام ليل، نظر إلى ندى، ابتسم ولم يقل شيئاً، مد رأسه من النافذة، جال بنظراته على الجهات الأربع، يا إلهي: حتى النجوم اختفت، ما هذه الليلة "المدينة غارقة في الظلام" قليلة هي الأضواء السحيحة التي تظهر متناثرة من خلال زجاج بعض النوافذ، عاد إلى الطاولة، حاول أن يقرأ بعض ما كتبه، تغيرت ملامح وجهه، شيء ما جعله يشعر بالضيق، لملم الأوراق راح يمزقها بغضب، ضغط زر آلة التسجيل، صوت موسيقا صاخبة، مزق صمت المكان، الموسيقا جعلته أكثر توتراً، تحرك ببطء كمن يعاني من حملٍ ثقيل، أغلق آلة التسجيل، غمغم: إلى متى ترفض الحياة أن تمنحنا بعض الأمل، أحسن بنار تلسع قدميه، شعر أنه يمشي على الجمر، قال: قد يتحول الانتظار إلى جمر، الزمن يمر من بين أصابعه، لا شيء يشعره بالدفء، أمسك بالقلم، أخرج

أوراقاً جديدة، نادى بصوت متعب، ندى، أين الأركيلة؟ أجابت بصوت عذب، جاهزة يا علي، توقف عن الكتابة، دخلت ندى يسبقها عطرها ورائحة التنباك، قال باسماً: لا أدري أيهما منعش أكثر عطرك أم رائحة التنباك؟ ضحكت بدلال شعرت أن هذه الكلمات أجمل ما قاله علي منذ عرفته، عاد إلى الكتابة، كم من الأسئلة تواجهنا كل مطلع شمس، وكم منها يدق نوافذنا كل غروب، يتيه على شفتيه الكلام، كان يفتش في ملفاته القديمة، لا شيء باق في تلك الملفات المتعبة، شعارات وحكايات وصور، لم يعد الآخرون يستسيغون سماعها، أحلام.. أحلام، صوت يخرج عليه من بين صفحات كتاب قديم: أوقفوا هذه الأحلام.. حاصروها، قبل أن تنتشر، قال لنفسه: معقول أن تتوقف الأحلام؟ لن يهدأ قبل أن ينتشر ضوء الحلم، وتورق الدنيا، يزهر الربيع، وتتألق الحرية، تمشي ندى بأمان لا تخاف عيون البصاصين، ولا سارقي الأحلام، كتم أنفاسه هاهم قادمون، أشباح تخرج من بين صفحات الكتب المهملة، حاولوا أن يجردوه من كل شيء، من اسمه، من انتمائه ومن ندى، كان يلح عليه سؤال: كيف يتعامل مع هذه الأشباح، صرخ بصوت قوي، هيا اخرجوا من النافذة.. اخرجوا من النافذة، سارعت ندى أجننت يا رجل، من هم الذين يخرجون من النافذة؟ انتبه.. لا أحد حوله، أخرج مظروفاً ورقياً فتحه، قالت ندى: ذاكرتك مخبوءة بين الورق والحكايات، همست في أذنه: علي هل أنت نائم.. ما بك يا رجل، هل تعاني من كابوس يلاحقك؟ قطب حاجبيه نظر إلى عينيها الدامعتين، كأنه أول مرة يرى لونهما العسلي، نهض متثاقلاً، مرت من أمامه ندى وهي ترتدي ثوباً أبيض شفافاً، يظهر مفاتن جسدها، صار جسده ينتفض، زمن مضى لم يشعر فيه بدفء جسدها، أحس بعاطفة نحوها، مرر أصابعه على خديها، ترك يده فوق نهديها، اقتربت منه، التصقت به، احتوته بين ذراعيها، قالت: زمن لم تأخذني إليك، تمضي وقتك موزعاً بين الورق والكتب، كتب في أول الصفحة، باقون على صدوركم.. باقون كأشجار السنديان، ندى تتحول إلى طيف، تدلف إلى داخله، شيء ما دفعه للبوح وأي بوح، شفتاه تشتعلان بالأسئلة، كيف نلغي أحلامنا، أسماءنا، وننتظر ما يعرضه علينا "الآخر" تذكر عليٌّ أن معلم التاريخ الأستاذ عادل قال له: إنَّ بدء الأبجدية التي انتشرت على العالم، خرجت من هذه الأرض، من هنا يا علي، نحن لا ينقصنا إلى الإرادة، ندى تهزه من جديد: القهوة باردة يا علي، حدث نفسه: الرعد بلا مطر.. لا ينبت زرعاً.. ولا يغذي ضرعاً، وقفت ندى أمامه حائرة، رائحة القهوة

وعطر ندى ينعشان داخله، كان عليه أن يكمل مقالته الأسبوعية، التي يكتبها إلى الصحيفة اليومية، هي الكلمات تدق صباحات المطر، تأتي مع الشمس، تزهر الأرض، مطر يدخل من النافذة المفتوحة، يُغرق أرض الغرفة، شعر علي بالبرد ضمته إلى صدرها، حاول أن يبكي، أن يصرخ، أن يقول شيئاً، سرقت الريح صوته.. كلماته، لا شيء يقف في وجه الريح، مدن غارقة في الظلام، والصمت مطبق من حولها، قالت ندى: لا تخف يا علي، لن تقلعنا الريح، لم يزل هناك من يقف معنا، وقف علي في وجه الريح، حاول أن يمنع العاصفة عن ندى، بصوت يرتعش قال: أخاف أن يأخذك التيار معه يا ندى، شاهد طيفها يمر من أمام عينيه، كانت تمسك بيد رجل ملامحه غريبة، كان الرجل يضحك شامتاً، سقطت صورتها المعلقة على الجدار، كانت صورة ترتدي جسد امرأة تشبه ندى، تذكر كيف كانت تحنو عليه، ترتب له مواعيد الكتابة، تغسل صباحاته بقبلاتها الشهيّة، مشت من أمامه، بلل المطر شعرها، كانت نظراتها حزينة، عاتبة، حاول أن يوقف تفكيره، حاول أن يرى الدنيا أكثر جمالاً، يده ترتجف وهي تمسك بالقلم، كتب علي: خلف السواد فجر قادم.. فجر يشبهنا، له هيئة الحلم وألوان قوس قزح، اختلطت دموعه مع قطرات المطر، لم يعد معي ما يكتب، أغلق النافذة، جلس خلف الطاولة حائراً، راح يعيد صياغة ما كتبه في مقالته الأسبوعية، تمشي ندى على رؤوس أصابع قدميها، تخاف عليه من أي صوت يزعجه، سحب نفساً من الأركيلة، رشف قهوته الباردة، بينما كان يسترجع بعض الحكايات التي تركها الزمن في ملفات ذاكرة الوجع؟!

❑❑

الساعة الآن

سامر أنور الشمالي

كان واقفاً وسط ساحة دائرية على شكل ساعة عملاقة، في منتصفها مسلة ضخمة نقش على جوانبها الأربعة رسومات تختصر تاريخ المدينة، وعلى كل جانب من المسلة ساعة دائرية تمثل عهداً من عصور المدينة الموغلة في القدم.

* * *

رفع بصره قليلاً، فرأى عقارب الساعة كأنها عقرب واحد مثبت نحو الرقم الأكبر. فسار حول الساعة ليراها من وجوهها الأخرى، فوجد العقارب كلها ثابتة بالطريقة ذاتها.

لم يكترث للأمر للوهلة الأولى، فبرأيه، ليس غريباً أن تتعطل ساعة المدينة في أي وقت، دون أن يهرع المكلفون بصيانتها لإصلاحها على الفور، على الرغم من أنها الساعة الرئيسة التي تقع في منتصف المدينة تماماً.

* * *

نظر إلى ساعة يده، فوجدها تشير إلى الوقت نفسه الذي تشير إليه ساعة المدينة، فشعر بخيبة أخرى.

التفت حوله فوجد هاتفاً عمومياً، أسرع نحوه بخطىً حثيثة، ثم دس قطعة نقود معدنية في

حصالته، وطلب رقم الساعة الناطقة.

شمله الذهول وهو يستمع إلى صوت رتيب يكرر الجملة عينها:

_ الثانية عشرة تماماً.. الساعة الآن الثانية عشرة تماماً.. الساعة الآن..

أعاد السماعة إلى مكانها، وخرج من الحجرة الزجاجية شاحب الوجه.

لكنه سرعان ما أطلق ضحكة صاخبة، وهو يعود إلى حيث كان يقف في ساحة الساعة، محدثاً نفسه بصوت مرتفع بعض الشيء، مما جعل من يمر بمحاذاته ينظر إليه باستنكار:

– كان يجب علي أن أدرك أن الساعة هي الثانية عشرة.. ماذا جرى لي اليوم؟!

تنبه إلى أنه يحادث نفسه على مرأى من الجميع، فصمت محرجاً، دون أن يقدر على منع نفسه من الابتسام، وأردف قائلاً في نفسه:

ـ عندما أخبرها ستضحك كثيراً.

* * *

كان يشعل لفافة تبغ من أخرى، وهو ينقل بصره بين ساعتي المدينة ومعصمه. ولكن العقارب لم تتحرك، والأرقام لم تتبدل. فتأكد له أن الساعة ليست تمام الثانية عشرة، وتيقن أنها تجاوزت الثانية عشرة منذ ساعة على الأقل، ولكن المصادفة جعلت الساعتين تتعطلان معاً، فأشارتا إلى التوقيت ذاته. وهذا ما جعله يطيل التأمل دونما جدوى.

قال في نفسه:

ـ هذه طرفة غريبة حقاً..! ويمكن أن أرويها لأصدقائي عندما نتحدث عن الظواهر الغريبة.

عاد إلى حجرة الهاتف العمومي، وطلب رقم الساعة الناطقة مرة ثانية، فسمع الجملة الرتيبة تتكرر كالسابق:

ـ الثانية عشرة تماماً.. الساعة الآن الثانية عشرة تماماً.. الساعة الآن..

أشعل لفافة تبغ أخرى وهو يفكر:

ـ أيضاً تعطلت الساعة الناطقة.. بل وفي التوقيت ذاته!.. حظي سيئ لدرجة غير معقولة

هذا اليوم..! لعله إنذار خفي بأن علاقتنا ستنتهي.

خرج من حجرة الهاتف الزجاجية وهو يهز رأسه آسفاً على تفكيره المضطرب الذي جرفه إلى خرافات طالما سخر ممن يعتقد بصحتها.

استوقف أول شخص صادفه، وسأله:

ـ من فضلك.. كم الساعة؟.

أعاد السؤال أكثر من مرة، وكان الجواب ذاته يتكرر من قبل جميع الذين سألهم:

ـ الثانية عشرة ساعتي بالضبط.

ـ ساعتي تشير إلى الثانية عشرة.

ـ الآن الساعة الثانية عشرة.

ـ .. الثانية عشرة..

قذف بعلبة التبغ الثانية في سلة المهملات، وقد تيقن أن ثمة شيئاً غير طبيعي يحدث في المدينة.

* * *

شعر بأنه يحتاج إلى إنسان يثق به ليقف إلى جانبه، قبل أن يفقد صوابه، فعاود الاتصال بها مرة أخرى، وخاطبها بلهفة:

ـ انتظرك منذ زمن طويل.. لماذا تأخرت؟.

قالت بنزق:

ـ ماذا جرى لك اليوم.؟! لمَ هذه الاتصالات كلها؟!.

أراد أن يقاطعها، لكنها تابعت كلامها بإصرار:

ـ لقد اتفقنا على أن نلتقي في الساعة الثانية عشرة والنصف.. وأنا لا أستطيع الخروج قبل الموعد المحدد.. أرجوك لا تعاود الاتصال..

ثم أغلقت سماعة الهاتف، فشعر بالصمت يحاصره بالخواء، ويخنقه بالفراغ، ويهوي به في هوة لا قاع لها.

* * *

حاول أن يسترد هدوءه، فذهب إلى المقهى المجاور لساعة المدينة، وتعمد أن يجلس وهو يدير ظهره لساعة المقهى. ثم أخذ يشرب ببطء متعمد فنجاناً من القهوة، محاولاً ألا يفكر بما حدث معه.

بعدما فرغ من تناول فنجانه الثاني، التفت إلى ساعة المقهى، ولم يفاجئه أن الساعة لم تتبدل عن الثانية عشرة، كساعة يده.

رجع إلى ساحة المدينة، كي يتأكد من أن العقارب مازالت مكانها، فعاود الاتصال بالساعة الناطقة، فكان الرد الذي يتوقعه.

ثم أخذ يسأل العابرين من جديد، فكان يتلقى الرد نفسه والذي لم يعد يصدمه!.

ـ الساعة الثانية عشرة الآن.

* * *

شعر بأنه يغرق في دوامة من سكون غير محتمل. وكي يخرج من حالة التلاشي هذه، قام باعتراض سلبي لا يملك سواه، فقال في نفسه:

ـ حسناً.. الساعة الآن الثانية عشرة.. إذن ما زال الوقت مبكراً على قدومها.

سار إلى منتصف الشارع، غير عابئ بإشارات المرور، والازدحام، وهو يشير إلى سيارة أجرة.

تهالك على مقعد السيارة، وهو يسأل السائق عن الوقت.

أجابه السائق، دون أن ينظر إلى ساعة يده:

ـ الثانية عشرة.

حاول أن يخرج من جدار الزمن الصلب الذي يحيط به، فسأل السائق:

ـ ألا تشعر أن الساعة لم تتغير منذ ساعات؟.

قال السائق:

ـ الساعة لا تمضي إلا بشق النفس.. السياقة عمل صعب ومتعب.

مد رأسه من النافذة كيلا يشعر بالاختناق، فشم رائحة دخان السيارات، فشعر بالغثيان، وبرغبة ضارية في تقيؤ ما في أحشائه دفعة واحدة.

* * *

ما كاد يصل منزله، حتى هرع إلى المذياع، أدار مفتاحه، وثبت مؤشره على محطة المدينة، فسمع صوتاً رتيباً لمعزوفة موسيقية لها الوتيرة ذاتها، فانتظر انتهاء المعزوفة بلا جدوى، فأخذ يحرك المؤشر عله يجد إذاعة ما تعلن عن الوقت، ولكنه لم يسمع غير وشوشة مبهمة، فأغلق المذياع، وهو يضغط بأسنانه عقب سيجارته التي انطفأت.

ذهب إلى الحجرة المجاورة، وشغل التلفاز على محطة المدينة، فرأى صورة ثابتة لأزهار برية، تبث عادة عند حدوث خلل مفاجئ في الإرسال، بحث عن قنوات أخرى، لكن التلفاز لم يلتقط بث أية قناة!.

* * *

انتابه إحساس لم يشعر بمثله من قبل.

فتح باب المنزل، واندفع خارجاً بكل طاقته المتبقية، وهو يركض بلا غاية، ويصرخ بأعلى صوته:

ـ الساعة الآن تجاوزت الثانية عشرة منذ ساعات.. الساعة...

الذي اكترث لأمره من المارة، نظر إلى ساعته، وإذ تأكد أنها تشير إلى الثانية عشرة لم يعط أدنى انتباهه للصائح العابر.

* * *

سرعان ما استنفذ جسده طاقته، فتوقف لاهثاً، وما كاد يلتقط أنفاسه حتى تنبه إلى أنه في ساحة الساعة، وفي مواجهة ساعة المدينة ذات العقارب الثابتة على الساعة الثانية عشرة منذ زمن طويل!!!.

❑❑

الـمـراجـعات

الجمود والتجديد في العقلية العربية	**د. عبد الله المجيدل**
هل هناك معرفة في عصر المعرفة؟	**حصة المنيف**
خيام الضوء	**أيمن إبراهيم معروف**
قراءة في شعر رفيق فاخوري	**د. عبد الإله نبهان**
شفرة دافنشي!..	**جرجس ناصيف**
في الزمن الراجع..	**محمد باقي محمد**
قراءة في كتاب القرآن ومحمد	**محمد حسين عرفة**
دمشق في أدب الرحالة العرب	**محمد عيد الخربوطلي**
القطوف الدانية	**د. نجاة المريني**
حوار مع ثائر ديب	**عصمت كامل إسماعيل**
قراءة في قصص العدد 445	**محمد قرانيا**

الجمود والتجديد في العقلية العربية: مكاشفات نقدية

د. عبد الله المجيدل

مقدمة:

في عصر يومض بالخطر ويمور بالتحديات، يطرح الواقع الفكري والأيديولوجي السائد في مجتمعاتنا العربية، منظومة من الإشكاليات، وتركيبة معقدة من التحديات. وفي عمق هذا الواقع، بأبعاده الإشكالية، تأخذ العقلية العربية، بمكوناتها التقليدية وبنيتها الأسطورية، صورة مركبة تتقاطع فيها مختلف إشكاليات الواقع العربي وتحدياته. وفي دائرة هذا التقاطع تشكل دراسة العقلية العربية **مدخلاً منهجياً لفهم الواقع العربي وتحليل مكوناته ورصد مقومات وجوده.**

وهنا يكمن جوهر الإشكاليات العلمية لهذا العمل العلمي حيث يشكل محاولة منهجية للإجابة عن منظومة من الأسئلة الكبرى المشروعة حضارياً وهي: **إلى أي حد استطاعت العقلية العربية المعاصرة أن تنمي في داخلها هذه القدرات الجديدة التي تضمن لها الحضور في عالم ثقافي رهانه الإبداع والابتكار والتجديد؟** هل استطاعت هذه العقلية أن تتحرر من ضغط الكوابح التاريخية، وأن تتطهر من أدران التخلف، وأن تخرج من دهاليز الظلام إلى قداس التنوير والحداثة؟ وفي النهاية ما السبل الموضوعية التي يمكنها أن تتخذ في سبيل بناء عقلية

عربية علمية نقدية متنورة قادرة على مواجهة التحديات الكبرى للأمة في عصر العولمة وما بعد الحداثة؟

تلك هي الصورة العامة للعمل الذي يقدمه الدكتور علي وطفة وتلك هي الأسئلة التي يحاول الكاتب أن يقدم إجابات عنها وهذه هي المنهجية التي يعتمدها في فهم وتحليل الواقع الثقافي العربي المعاصر عبر كتابه الجمود والتجديد في العقلية العربية: مكاشفات نقدية.

يمثل كتاب الأستاذ الدكتور علي أسعد وطفة جهداً علمياً منظماً ومميزاً في الكشف عن ملابسات العقلية العربية التقليدية ودورها في مناهضة قيم الحداثة والنهضة وإغلاق إمكانيات التقدم الحضاري والإنساني في العالم العربي. ويقع الكتاب في 350 صفحة من القطع المتوسط ويتوزع إلى ثمانية فصول مع مقدمة وخاتمة تتناول الأوضاع الأنتروبولوجية للعقلية العربية بوصفها موقفاً كلياً من الكون بما ينطوي عليه من عناصر وقيم ومواقف وتحديات وإشكاليات.

ويعتمد المؤلف في صوغ كتابه أسلوباً أدبياً جميلاً إن لم يكن ساحراً بمستوياته البنائية والفنية حيث يجد القارئ نفسه مشدوداً إلى سحر الأسلوب وجمال العبارات وإيقاعات تدفقها في تصوير للمعاني يتميز بالرقة والإنسانية والجمال.وتلك هي ميزة قلما نجدها في الأعمال الفكرية التي تتناول قضايا فكرية بمنهجيات سوسيولوجية وأنتروبولوجية.

وقد استطاع الباحث أن يجمع بين المنهج السوسيولوجي والأنثروبولوجي في تناوله لمسألة العقلية العربية، وقد تميزت هذه المنهجية بالدقة والحرفية والشمولية. واستطاع الكاتب عبر هذه المنهجية أن يتحرر من عيوب المنهج السردي الوصفي الذي يعتمد عادة في تناول مظاهر الحياة الثقافية حيث يغوص الباحث في أعماق الظاهرة يحللها ويكتشف أغوارها ومن ثم يعمل على تقديمها في سياق كلي شمولي يرتبط بمختلف مكونات الوجود والحياة الثقافية والفكرية في العالم العربي. وفوق ذلك نجد في منهجية الكتاب ضروباً منهجية نقدية متنوعة ومتكاملة تعتمد على التحليل والمطابقة والمقارنة والنقد والمؤالفة والمفارقة والفصل والتفكيك والتساؤل وإعادة البناء في منظومة من العلاقات السببية والعلية للتبحر في معطيات الظاهرة والكشف عن معانيها وملابساتها في سياق تاريخي واضح المعالم. ووفقاً لهذا المنهج استطاع الكاتب أن يبني معطيات دراسات وأن يرصد نتائج في منتهى الأهمية والموضوعية.

إن تحقيق النهضة الحضارية في أي مجتمع مرهون بقيام **ثورة في نسق القيم والمفاهيم والتصورات العقلية التي يتبناها أفراد مجتمع إزاء الوجود.** فالحضارات الإنسانية المعروفة تاريخياً بدأت بنوع من

الثورة الإيبستيمولوجية التي غيرت من نظرة الإنسان إلى نفسه ومجتمعه وإلى العالم من حوله "لأن سلطان العقل هو معيار التحضر ومقياس نهضة الأمم".

ويؤكد الكاتب أنه لا يمكن لأمة من الأمم **أن تناهض اليوم عن وجودها وهويتها إلا إذا استطاعت أن تحدث تحولات نوعية في العقلية السائدة** نحو صيغة علمية جديدة قادرة على حمل رسالتها في عالم تحكمه العقول القادرة على الحركة والنفوس الطامحة إلى الإبداع والعمل. فالمضامين العلمية الابتكارية للعقل تشكل في عالمنا المعاصر مبتدأ وخبر الرسالة الحضارية، وذلك لأن الحضارة المعاصرة تتكون وتتشكل على وقود العلم والمعرفة العلمية.

لقد تنبه رواد عصر النهضة العربية منذ البداية إلى أهمية بناء عقلية عربية متنورة في مختلف مستويات الحياة الاجتماعية، وحاول هؤلاء الرواد تطهير العقلية العربية من أعشاب الخرافة والأساطير، فأعلوا من **شأن العقل والعقلانية**، وأكدوا أهمية العلم والمعرفة العلمية عبر أبحاثهم ونداءاتهم ودعواتهم السياسية والفكرية. ومع مضي أكثر من قرن على هذه الدعوات وظهور أجيال جديدة من المنورين، مازال العقل العربي يغفو في ظلمات العصور الوسطى، ومازالت مظاهر الجهل والخرافة والأسطورة تسجل حضورها بقوة في الساحة الثقافية العربية في مختلف طبقاتها ومستوياتها.

فتوافر المال والتكنولوجيا والرجال لا يعني بأي حال تحقيق التقدم والنهضة. فالنهضة الحقيقية والتقدم الحقيقي يقوم على **معادلة الإنسان المتنور، وعلى رهان العقلية المتحررة من أثقال التخلف الروحي والإنساني، وهذا يعني بالضرورة حالة من التغيير الثقافي التي تطهر العقل العربي من أدرانه وتصدعه، وتهدم مرتكزات تخلفه وتداعيه. إنها حالة من التحول العقلي التي تستنفر في الإنسان العربي رؤية إبيستيمولوجية جديدة إلى الكون والحياة والوجود، وتؤصل فيه إيماناً كبيراً بإمكانيات الكشف والإبداع والتحدي، وتبني في أعماقه هذا العقل الذي يتحرر من خرافاته وأساطيره ودوامات تصدعه.** فالإنسان العربي اليوم يحتاج إلى موقف جديد متجدد من جوانب الوجود التي تتصل بقيمة العقل والنقد والحرية والتحرر والانطلاق والمرأة والاقتصاد والأنا والآخر.

إن العقلية التقليدية، بما تنطوي عليه من قيم واتجاهات ثقافية مثل: الخرافات والأساطير وهيمنة المقدس والكبرياء والكرامة والتمركز حول الذات والتعصب تشكل نسقاً من المعوقات الأساسية لعملية التنمية الاجتماعية. فالقيم والدوافع والقوى النفسية بعامة هي التي تحدد تماماً معدل التنمية

الاقتصادية الاجتماعية. ومن هذه الزاوية يمكن النظر إلى أهمية دراسة العقلية السائدة في مجتمع ما وتحديد اتجاه هذه العقلية ومرتكزاتها.

إن سبب تخلفنا عن الركب يعود في أكثر جوانبه إلى تخلف الوعي الجماهيري العام الذي بقي بعيداً عن أفكار النهضة والحداثة **التي بقيت حبيسة فئة محدودة ومنعزلة عن الناس، ولم تتحول هذه الأفكار إلى مكوّن فعال في البنية الفكرية الاجتماعية،** بحيث تمارس دورها في التعبئة الحضارية والنهوض الإنساني وصناعة الرأي العام.

إننا عندما نقدم على رصد مظاهر الحياة السلبية في حياتنا الثقافية، فإن هذا لا يعبر عن رغبة ماسوشية تسعى إلى قهر الذات أو جلدها لأن البداية الحقيقية لكل حداثة تكمن في تفكيك أسس ومناهج تفكيرنا، والكشف عن العوائق الإبيستيمولوجية التي تحجب عنا عيوبنا المنهجية والنظرية، ومن ثم دراسة وتحليل مخيالنا المشحون بالمقدس وبتراث من التعاليم والتوجيهات". ومن هذا المنطلق ذاته تأتي هذه المحاولة في فضح الجوانب الأسطورية والخرافية في ثقافتنا العربية وفي أسس منهجية تفكيرنا. ومن منطلق الكشف الإبيستيمولوجي عن بنية الثقافة العربية فإننا نريد أن نضع العقلية العربية القائمة في المشرحة العلمية للكشف عن أوجه ضعفها وقوتها وقصورها. ونحن اليوم ولا سيما في دائرة التحولات الأسطورية في أمس الحاجة إلى مراجعات نقدية لثقافتنا وهويتنا وقضايا وجودنا الثقافية والاجتماعية. وفي دائرة هذه المراجعات النقدية تسجل هذه المحاولة نفسها.

يقول المؤلف في هذا الصدد "إننا لا **نريد في هذا الكتاب أن نبحث عن الجوانب المضيئة في ثقافتنا وحياتنا الفكرية. إن ما هو مهم في عملنا هو الكشف عن جوانب العطالة والجمود في حياتنا الثقافية وذلك من أجل بناء تصورات علمية تساعد في تطوير حياتنا الثقافية والاجتماعية**".

في الفصل الأول يتناول المؤلف مفهوم العقلية "**إننا إزاء مفهوم إنساني متمرد** ومغامر، **ويجب الاعتراف** منذ البداية، أن مفهوم العقلية Mentalité من هذه المفاهيم التي تزداد غموضاً كلما اشتد المرء في طلبها، وتزداد صورتها تعقيداً كلما ألحّ الباحث على التأمل في تضاريسها. وهو يشكل واحداً من المفاهيم الإشكالية التي تتداخل بصورة معقدة مع منظومة من المفاهيم المركبة ولاسيما هذه التي تثير الجدل الفكري منذ عهود بعيدة المدى في تاريخ العلوم الإنسانية". يشير مفهوم العقلية إلى تكوينات معقدة واعية وغير واعية، شعورية وغير شعورية، حاكمة للسلوك الإنساني، إنها نظام معقد من المشاعر والأفكار والتصورات

والقيم التي تجعلنا نتصرف على نحو ما، وننظر إلى الكون برؤية خاصة، ونقف من أشياء العالم موقفاً محدداً يفرضه هذا النظام بمؤثراته المختلفة. فالعقلية هي النظام الأكثر غموضاً في تكوين الإنسان والأكثر أهمية وخطورة في حياته، وفي هذا الغامض تتحرك أكثر عناصر الوجود الإنساني وتتفاعل لتقدم للإنسان أكثر صيغه الإنسانية تكاملاً. وبعبارة أفضل يمكن القول **بأن العقلية تشكل الروح الخفية والغامضة التي تشكل الطاقة الأساسية للحركة والوجود** الإنساني. وهي في النهاية نظام من السلوك والنظرة إلى العالم يتشكل ويتبلور في الأفران الثقافية للمجتمعات الإنسانية. ويعد هذا الفصل من الفصول الغنية فكرياً حيث تناول فيها المؤلف مختلف القضايا والتوجهات والتعريفات والمحاور التي تتصل بمفهوم العقلية فلسفياً وفكرياً وأنتروبولوجياً.

وفي الفصل الثاني: يتناول المؤلف مفهوم العقلية البدائية في تطوره ودلالاته ومعانيه الأنتروبولوجية ويقوم بتحليل الإشارات التاريخية الخاصة بالمفهوم البدائي للعقلية والعقلية عند البدائيين. ويبين الكاتب أن عالم البدائيين عالم أسطوري تحكمه قوى فوق طبيعة (Sur- naturelle). فالرجل البدائي لا يستطيع أن يفكر كفرد خارج دائرة الجماعة التي ينتسب إليها. وهو لا يستطيع أن يرى نفسه خارج دائرة الأشياء التي يملكها، مثل الأشياء الشخصية، كثيابه وآثار أقدامه، فهي جزء منه وتدخل في بنية هويته. وعلى أساس ذلك يعتمد البدائي عمليات سحرية مؤسسة على هذه العلاقة، وهي عمليات لا تفهم إلا إذا اعتبرنا أن التفكير البدائي مختلف كلياً عن مبدأ تفكيرنا. وفي هذا المساق يتناول الكتاب مفاهيم الأسطورة والخيال والمقدس وغير ذلك من القضايا الأساسية التي تدخل في التكوينات البنيوية للعقلية البدائية.

في الفصل الثالث يتناول الكتاب العقلية العربية في مرآة الفكر النقدي المعاصر حيث يستعرض الفصل أهم الأعمال والمقولات الفكرية العربية في ميدان تحليل العقلية العربية السائدة. لقد تناول المفكرون العرب العقلية العربية في ضوء مفاهيم متعددة مثل: العقل العربي، الشخصية العربية، والهوية العربية الإسلامية، والثقافة العربية، والتراث العربي الإسلامي. وقلما استخدم مفهوم العقلية Mentality بصيغته الأنتروبولوجية التي نجدها في الأعمال الفكرية الغربية وهي صيغة تتسم بالوضوح والعمق المعرفي كما بينا في حدود هذا المفهوم وتاريخه. وهذا يعني بالمقابل أن مفاهيم الهوية والشخصية والثقافة تشكل مفاهيم متموجة وغامضة، وهي بالتالي أقل قدرة على تحديد الروح الثقافية للشعب أو للأمة أو للأفراد. فأغلب الدراسات والأبحاث

العربية الجارية تصف العقلية العربية بأنها عقلية تقليدية نسجت على منوال التصورات الخرافية والسلفية والسحرية التي تمانع كل مشاريع النهضة والتنوير والتقدم.

فأسس التفكير العربي تقوم على الحدس والعاطفة والوجدان والتذوق والخيال، وهذه الأسس ترتدي أحياناً ثوباً من لغة العقل، ولكنها في جوهرها معرفة أدبية شعرية أو تفكير شعري ولا يمكن الانطلاق منها نحو تكوين إطار حضاري مستقبلي كما لا يمكن تحليل واقعنا وتصور مستقبله بناء على هذه الأسس المذكورة.

وفي الفصل الرابع يتناول الباحث المضامين الخرافية في العقلية العربية المعاصرة. ويتبين عبر التحليل بأن الخرافة تسجل حضورها الواسع في العقل العربي المعاصر، وأن الرواسب الفكرية والاعتقادية لعصور الظلام تشدّ في الحضور، وأن الإنسان **العربي المعاصر يعاني من سيطرة رواسب خرافية وأسطورية لا حدود لها، في مختلف شرائحه الاجتماعية بين العامة والخاصة كما بين النخبة والجماهير.** فالأطر الميتولوجية تتحكم في الفكر والسلوك عند الإنسان العربي في كثير من مواقفه اليومية والحياتية ولاسيما في موقفه من المرأة والسلطة والحياة والموت والعدم. وتتغلغل هذه الرواسب الأسطورية والوثنية في أعماق سلوكنا فهناك التعاويذ والمندل والرقوة والتمائم والأولياء الصالحون والخرافات والأساطير من كل صنف ونوع. فالإنسان العربي "لم يستجب بسرعة كافية لنداء تحديث عقليته والتخلي عن النظرة الأسطورية، والنظرة الأنوية للعالم. فالأساطير والمزاعم والترهات تسود على حساب العقلية المنطقية، والقوانين الموضوعية، والفلسفة النقادة، والفكر المنهجي.

وفي الفصل الخامس يتناول المؤلف تناقضات الانتماء في العقلية العربية ويبين أن الإنسان العربي المعاصر يعاني أزمة هوية وانتماء تتصف بطابعي العمق والشمول. وتعود هذه الأزمة إلى وجود الإنسان العربي في ظل كيانات اجتماعية متعددة ومتعارضة، تبدأ بالقبيلة والطائفة حيناً وتنتهي بالدين وبالقومية أحياناً. فالوطن العربي كما تعلن إحدى الدراسات العربية "كيان مركب معقد، تتداخل فيه عناصر الولاءات المحلية بالولاءات الوطنية، ولا تتطابق فيه حدود الجغرافيا مع حدود المشاعر، ولا حدود السياسة مع حدود الأمة". وبالتالي فإن تعددية الانتماء وتناقضاته تؤدي إلى حالة من الانشطار في الهوية الاجتماعية، وإلى حالة من التمزق الوجداني الداخلي عند الإنسان العربي، الذي تتخطفه، وفي الآن الواحد، مشاعر انتماء اجتماعية متعارضة ومتنافرة في مختلف المستويات والاتجاهات.

إن تنامي مشاعر الانتماء الطائفي والقبلي أدى إلى ولادة موجة عارمة من مشاعر الولاء والتعصب بمستوياته المختلفة، فأغلب المجتمعات العربية تعيش تحت تأثير موجة من القيم التعصبية والتمييز الطائفي والإقليمي والعشائري والعرقي، الذي ينخر عظام الوجود الثقافي في الحياة العربية المعاصرة. وفي غمرة هذا النمو الكبير لهذه الولاءات الضيقة بدأ الإنسان العربي المعاصر يتعرض لكل أشكال الاضطهاد والتمييز والتسلط، ويعاني مختلف ألوان التعصب والقهر، حيث بدأت قيم التسامح تسجل غياباً كاملاً وتترك مكانها لقيم التعصب الطائفي حيناً والعشائري أحياناً.

فالأنظمة السياسية تعيد بشكل ضمني إنتاج العلاقات والانتماءات التقليدية الطائفية والعشائرية وتؤكدها بصورة مستمرة عبر ممارسات تتصل بتوزيع الأدوار والوظائف الأساسية في الدولة على أساس عشائري أحياناً، وطائفي أحياناً، وإقليمي في كثير من الأحيان. لقد عملت بعض الأنظمة السياسية الشمولية في الوطن العربي على ترويج مقولة التوازن الطائفي، ووظفت مفهوم الرعب الطائفي كأداة أيديولوجية ضاربة في إرهاب الجماهير، وأصبح هذا المفهوم يدخل اليوم في بنية هذه الأنظمة ويساندها، حيث يشكل الحاكم بيضة القبان في التوازنات الطائفية القائمة في بعض البلدان العربية المعاصرة. فالضغط الطائفي غالباً ما يشكل إكراهاً عاصفاً يجتث مختلف محاولات التنمية الديمقراطية وعاصفة من نار تدمر كل المحاولات الإنسانية وتحرق أحلام الناس في وطن ديمقراطي حرّ أصيل.

وفي الفصل السادس يتناول الكاتب إشكالية الزمن في العقلية العربية، فالزمن كما يراه الباحث يشكل معياراً لتصنيف العقليات، وعلى أساس الموقف من الزمن تصنف أيضاً العقليات إلى عقليات تقليدية جامدة متحجرة تعيش في الماضي ولأجله، وتدور في فلك الأسلاف والأجداد والتقاليد القديمة.

وهنا نجد بأن محتوى ومضمون هذه العقليات عقائدياً وقيمياً ينتمي إلى مرحلة سابقة من التطور الاجتماعي والفكري كالإيمان بالسحر والشعوذة والتقليد وأرواح الآباء والأجداد وقيم الزمن الماضي بغثّها وثمينها، ومن ثم الإعلان عن موقف الحذر والريبة من كل جديد وابتكار مهما يكن مضمونه. إن كثيراً من مشكلاتنا الحضارية والثقافية تعود إلى الماضي وما حمّلنا به هذا الماضي من مفاهيم وتصورات تصدنا عن متابعة الحركة باتجاه النهضة والحداثة والمستقبل.

وفي الفصل السابع يتناول الكاتب مفارقات المقدس في العقلية العربية، ويرى أن إشكالية المقدس من أخطر الإشكاليات،

وأكثرها حساسية في حياتنا الثقافية المعاصرة. وتأتي هذه الصعوبة من حساسية المقدس نفسه الذي يلامس في كثير من الأحيان النوابض الدفينة للوجدان الإنساني بما يشتمل عليه هذا الوجدان من عقائد إيمانية وروحية راسخة في أعمق أعماق الإنسان.

وتحت تأثير هيمنة المقدس في ثقافتنا العربية تبدأ رحلة العطالة والجمود الحضاري عند الإنسان العربي. ففي هذا الكون الذي يسحقنا بأصنامه وقدسياته يسمو فيه كل شيء وينحدر فيه الإنسان. لأنه في العالم الذي تطغى فيه القدسيات على نحو شمولي يتحول الإنسان فحسب إلى حالةٍ دنيويةٍ مبتذلة مقهورة يفقد فيها كل مقومات وشروط الوجود والكينونة **والإبداع**. إنها حالة الإنسان في الذي يتحرك في حقول الألغام القدسية حيث تتحول فيها كل الكائنات والرموز والأشياء إلى مقدّسات: الأب والأم، والوطن، والمعلم والعادات والتقاليد والأعراف، والحكام، والطقوس والقوى الخفية، والسحر والشعوذة والتمائم، والأحلام، وأرواح الآباء والأجداد، والتاريخ والتراث، وطقوس الموت والحياة والولادة والعدم، والأنبياء الجدد وزعماء الأحزاب، وقادة الانتصارات والمفكرين والشيوخ ورجال الدين.

ففي الدين الإسلامي يتحدد المقدس في الله جل جلاله وفي شخص النبي عليه الصلاة والسلام، وفي كتاب الله الكريم ثم في سنة نبيه الكريم ﷺ، وهذا ما يكاد يجمع عليه المفكرون والفقهاء والعلماء. وتلك هي الأقانيم الأساسية لمسألة التقديس الإسلامي. ووفقاً لهذه المعادلة القدسية يجب على المؤمنين الإيمان المطلق بالله وكتابه وسنة نبيه إيماناً لا يقبل المناقشة أو التداول أو أي مظهر من مظاهر الشك والجدل وذلكم هو عين التقديس والقداسة. فالناس يجب عليهم أن يخافوا الله وأن يعبدوه ويحبوه ويطعموا في حلمه وفضله ورحمته. ويترتب على هذه أن الله مصدر الخير والحق والجمال والقوة والخير، وأنه وهب نبيه الأكرم النبي محمد ﷺ التكريم والعصمة والوحي والطهارة والقدسية، وهذا يعني أن شخص النبي ﷺ وسيرته وتعاليمه تتألق في أعلى مرتبة من مراتب القدسية في الإسلام.

وباستثناء الله وشخص النبي وسيرته فكل الأشياء والمظاهر الإسلامية الأخرى قابلة للمناقشة والتداول والجدل. فحياة الصحابة وأفكارهم وأخبارهم، واجتهادات الفقهاء والمؤمنين، والتراث الإسلامي وما جاء به الأولون والآخرون، وسيرة الحكام والخلفاء، جميعها قضايا دنيوية يحض الإسلام على أن تكون موضوعاً للتفكير والمناقشة والتحليل والتفكيك في سبيل فهمها وإدراكها وتجديدها والإضافة عليها وقبولها ورفضها ضمن غائية إسلامية إيمانية نابعة من الإيمان بالإسلام وعقيدته ومقاصده

الروحية السامية.

وفي مواجهة هذا المد الأسطوري لمقدس لا عقلاني، يوظف في خدمة القمع والإرهاب، فإن الثقافة العربية مطالبة اليوم بالعمل المتواصل من أجل بناء طاقة علمية ومنهجية جديدة تستطيع أن تسجل حضورها في عالم اليوم وفي مواجهة المقدس الأسطوري والكشف عن جوانبه التي تتنافر مع العقل وتتعارض مع الدين.

إن الثقافة العربية المعاصرة مطالبة اليوم بالعمل المستمر على إحياء النزعة العقلية وإزالة الطابع القدسي المزيف للوجود. إنها مطالبة بأمرين أساسيين هما: تحديد علمي وموضوعي للحدود الفاصلة بين المقدس الإسلامي وبين الدنيوي، وهذا عبر رؤية عقلانية يقرّها الدين ويباركها العقل من جهة. ثم يتوجب على هذه الثقافة أن تهتك حجب وأسرار المقدس اللاعقلاني الأسطوري وأن تعيد للعقل والإنسان مكانته ودوره في تفسير الكون والحياة والوجود على نحو علمي من جهة ثانية.

في الفصل الثامن يتناول الكاتب مسألة الحرية والحتمية في العقلية العربية، ويرى بأن قضية الإرادة والحرية أكثر قضايا الوجود امتحاناً للتفكير الإنساني. وفي هذا السياق يفصل الكاتب بين مفهوم القدرية ومفهوم القدر. **فالقدرية هي إحالة كلية لمصير الإنسان على قوى غير إنسانية، وهي تفسير لأحداث الكون والحياة الإنسانية على أساس تدخل قوة إلهية كونية عليا تصنع المصير دون تدخل الإنسان والبشر.** فالمعتقدات القدرية تضرب بطابعها الاستلابي حضورها المكثف في العقلية العربية، وينسج التواكل معالم الثقافة الشعبية في المجتمعات العربية المعاصرة. **فالتواكلية من أخطر الرواسب التاريخية التي سيطرتها تجربة القهر الإنساني الذي عانت منها هذه الأمة ووضعت الإنسان في دائرة الهزيمة والاستسلام.** إن حضور القدرية في نمط السلوك والتفكير يعني هزيمة إنسانية وحضارية شاملة. **ولابد لنا من القول في هذا الصدد بأن القدرية تشكل أساس التخلف الحضاري الذي تعانيه الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة.**

وفي خاتمة الكتاب تحت عنوان معادلة التنوير في العقلية العربية: نحو عقلية عربية متجددة في عالم أثقله التغير يحاول الكاتب أن يستخلص المعطيات الفكرية للعمل في سياق شمولي حيث يعلن بأن العقلية العربية تفيض بمعطيات وتصورات تقليدية وبدائية تضعنا في الدرك الأسفل من سلم الحضارة الإنسانية، وأن العقلية العربية مازالت محكومة وإلى حد كبير بمضامين أسطورية وخرافية وتقليدية في مختلف مقومات نظرتها إلى الكون والعالم. وقد تبين لنا أيضاً أن هذه المضامين الأسطورية تحدد

موقفنا من العالم والمرأة والآخر والطبيعة والمقدس والإنسان. **فالعقلية التي تحكمنا عقلية قدرية إتكالية تدفعنا إلى دائرة العجز والقصور والسلبية بمختلف الوجوه والمضامين.** فهناك غياب وتغييب للمضامين العقلية التي تحكم نظرتنا إلى العالم، حيث نخضع خضوعاً صاغراً إلى منظومات من الرؤى اللاعقلانية والبدائية إلى الحياة والوجود. وهذا يعني أن بنية العقلية التي تحركنا بمضامينها المختلفة تتسم بطابع قدري استسلامي.

لقد عملت الثقافة التقليدية السائدة منذ عهد بعيد على غرس قيم الخضوع للأمر الواقع، وهي مازالت تعمل على تجريد الفرد من روح المبادرة، وتدمير مشاعر الإحساس بالمسؤولية، **وإضفاء الطابع القدسي على أغلب جوانب الحياة، وتغيب الروح النقدية في مختلف جوانب الحياة والوجود. إنها تمارس فعلها في تعطيل العقل والروح النقدية والمبادرة والإحساس بالمسؤولية والوجود.** فالإنسان العربي في مجتمعاتنا يعيش حالة عطالة ذهنية تقليدية تعمل على تدمير مختلف الجوانب الإنسانية في نظرة الإنسان إلى الوجود.

وفي مواجهة هذه العطالة الثقافية، وفي إطار **مشروع للتغيير يتوجب إحداث خلل في بنية الذهنية التقليدية، وتفكيك مقومات تكاملها عن طريق النقد العملي،** وتبيان أوجه التناقض التي تتمثل في عدم قدرة هذه العقلية بحاضنها الثقافي على مسايرة جوانب الحياة.

وتأسيساً على ما تقدم من قول يمكن القول بأن المجتمعات العربية مكرهة اليوم **على بناء معادلة التنوير والعقلنة** وبناء العقلية النقدية المتنورة، لأن حاجات الوجود أصبحت اليوم حاجات معرفية وبالتالي فإن هذه الحاجات تتنامى مع تنامي وتعاظم هذه الثورات المعرفية المتقادمة. والأسئلة التي تستقطب كل الأهمية هنا: كيف يمكن للإنسان العربي أن يواجه هذه التموجات الحضارية بعقلية تقليدية صرفة؟ ألا يتوجب عليه أن **يحدث ثورة في بنية تصوراته ونظرته إلى الكون والحياة والوجود؟** ألم تأزف الساعة بعد لكي يفجر الأطر الميتولوجية والأسطورية والخرافية في داخل عقليته وبنية تصوراته؟ وباختصار ألم يحن الوقت من أجل بناء روح جديدة تؤمن بالعقل والعقلانية والعلم والقدرة على صناعة المصير؟ **هذه الأسئلة تشكل ما يسمى بمعادلة التنوير التي يجب على المجتمعات العربية أن تضعها في سلم أولويات الحركة نحو التقدم والحضارة.**

إن إحداث تغييرات جوهرية في العقلية السائدة لا يمكن أن يتم من خلال الخطابات الجيدة والنوايا الصادقة. إن إحداث التغيير في الذهنية مرهون في البداية بفهم عميق

للرهانات الثقافية والاجتماعية القائمة، ومن ثم اعتماد استراتيجية دقيقة ومحددة للتغيير المنشود.

إن معادلة التغيير الأساسية في مواجهة التحديات العلمية المعاصرة تكمن في بناء الروح النقدية عند الفرد وفي دائرة المجتمع على مستوى الجماعات التي يحتضن وجودها. والروح النقدية هذه طريقة في النظر والتفكير تسمح لكل فرد في المجتمع أن ينتزع ذاته من لجة التقاليد الحاكمة، من التصورات التي غرستها الثقافة في أعماقه على غفلة منه، من المعتقدات التي تحاصره وتعطل لديه إمكانيات التفكير الحر، وأن يعيد النظر في جماع ما هو عليه من تكوينات ثقافية تشكلت فيه رغماً عنه وتفاعلت فيها الأسطورة والخرافة والعلم والوهم. في هذه المعادلة التنويرية يمكن للفرد أن يتحرر من التعصب للأفكار المسبقة والتقاليد اللاعقلانية وأن **يبدأ بانتزاع نفسه من نفسه وذاته من ذاته ليتمكن من النظر إلى الكون كما هو دون إضافات خارجية**. في معادلة التنوير هذه يجب أن يتمكن الفرد من القدرة على إجراء المحاكمات العقلية في ضوء العلم والمعرفة العلمية والعقلانية للوجود. وفي اتجاه بناء هذه العقلية يجب على المجتمع أن يبدأ بالتربية وما يلف لفّها لأن التربية العقلانية والنقدية **يمكنها أن تكون كحصان طروادة في اقتلاع الأعشاب الضارة من العقل وبناء العقلية على نحو عقلاني وموضوعي**.

ومن هنا يجب العمل منهجياً وتربوياً واجتماعياً على **تصفية مختلف العناصر التي توجد في أصل العقلية الخرافية والأسطورية**. إذ كيف يمكن الانخراط في حركة التاريخ ونحن **محاصرون بعقلية أوهنها هذا التدفق الكبير للخرافات والأوهام والأساطير؟ وكيف يمكن المشاركة في صنع الحضارة الإنسانية بعقلية ظلامية أوهنها اللامعقول في طرق التفكير والبحث والنظر؟**.

❑❑

هل هناك معرفة في عصر المعرفة؟

حصة المنيف

مراجعة:

"عصر انعدام العقل الأمريكي" عنوان كتاب صدر مؤخراً في الولايات المتحدة الأمريكية، فهل يتناول الكتاب انعدام العقل الذي يتجلّى في الحروب الأمريكية وعمليات التدمير الشامل التي تشنها الولايات المتحدة خبط عشواء في أصقاع متفرقة من هذا العالم؟ أم جنون تدمير البيئة بما أن النسبة الكبرى من الغازات السامة المدمرة إنما تصدر عن دول الغرب الصناعية، وأولها الولايات المتحدة؟ أم أن انعدام العقل، كما قد يتبادر للذهن لأول وهلة، هو في ذلك التطوير المستمر للسلاح النووي وسواه من الأسلحة شديدة الفتك؟

لا هذا ولا ذاك هذه المرة، فالكتاب إنما يتناول في الواقع الحالة الثقافية والعرفية لدى الأمريكيين في العصر المفروض فيه أن يكون عصر المعرفة. الكتاب من تأليف الكاتبة الأمريكية "سوزان جاكوبي"، وهو واحد من عدة كتب، في واقع الأمر، صدرت أخيراً هناك، وهي جميعاً تنعي حال الثقافة في بلدهم، البلد الذي يسرق النخبة من العقول، ليس من بلدان العالم الثالث فحسب بل حتى من الدول الصناعية المتقدمة في أوروبا. وتشكو هذه الكتب من الجهل والتجهيل المتعمم بين الغالبية العظمى من الأمريكيين.

تشير جاكوبي في كتابها إلى حقائق مذهلة حول تدني مستوى المعارف العامة لدى الناس في بلادها التي تحوي أرقى الجامعات ومراكز البحث والمكتبات في العالم. وهي تورد نتائج استبيان أجرته مجلة "ناشونال جيوكرافك" الأمريكية الشهيرة عام (2006) حيث يشير إلى أن (23%) فقط من خريجي وطلاب الكليات، أجل من الجامعيين، استطاعوا أن يحددوا على

الخارطة موقع العراق على خارطة العالم، وذلك بعد ثلاث سنوات على بدء الحرب المدمرة التي تشنها حكومتهم على هذا البلد. وهذه النسبة فقط هي التي استطاعت أيضاً

Susan Jacoby

أن تحدد موقع إيران التي تصر حكومتهم على أنها تهدد الأمن القومي لبلادهم، أو المملكة العربية السعودية التي يستوردون منها النسبة الكبرى من الوقود الذين يسيّرون به عرباتهم وينيرون بها منازلهم، وحرّاقاتهم. والأدهى من كل ذلك أن هذه هي النسبة نفسها من الجامعيين الأمريكيين التي استطاعت تحديد موقع "إسرائيل" التي تمدها حكوماتهم، منذ قيامها، بكل أسباب الحياة وكل آلة العدوان، وكلها تصرفها من أموال الضرائب التي يدفعونها هم أنفسهم.

تستشهد سوزان جاكوبي في كتابها "عصر انعدام العقل الأمريكي" لإثبات ما تقول بواقعة شهدتها في برنامج مسابقات معروف تبثّه محطة "فوكس" ويحمل عنوان: "هل أنت أذكى من طالب في الصف الخامس الابتدائي؟". كانت ضيفة إحدى الحلقات نجمة استعراض معروفة جداً اسمها "كيلي بكلر" وكان السؤال في الجغرافيا من منهاج الصف الثالث الابتدائي ومن المقرر أن تفوز من خلال الإجابة الصحيحة عليه بمبلغ (25,000) دولار. السؤال هو: "بودابست" عاصمة أية دولة أوروبية؟

ولكن النجمة المعروفة باعدت ما بين ذراعيها في حركة تنمّ عن الذهول وأجابت وهي تنظر باستغراب إلى اللوح الأسود الكبير الذي كتبت عليه السؤال: "كنت أعتقد أن أوروبا بلداً، وفي محاولة للوصول إلى برّ الأمان ردّدت إجابة أطلقتها طفلة في الصف الخامس الابتدائي فعلاً والتي أجابت "هنجاريا"، قالت النجمة: "هنجري" (والتي تعني بالإنجليزية جائع (Hungry) بدلاً من (Hungary) أي هنجاريا). ولكنها ما لبثت أن قررت أن تتفلسف بإبداء معرفة أكثر، فقالت وهي تفتح عينيها على اتساعهما دهشة: "هل هنجري بلد؟ سمعت ببلد اسمه تيركي (أي تركيا)، أما هنجري فلم أسمع بها قط!!".

لا تعزو سوزان جاكوبي في كتابها مشكلة تدني مستوى المعرفة إلى انشغال الجيل الجديد من الأمريكيين بوسائل التكنولوجيا الحديثة من شبكة الانترنيت إلى التلفزيون ووسائل الاتصالات، بل تقول إن الموضوع في نظرها يعود إلى عداء عام للمعرفة والثقافة. وهي تقول إنها تعرف بأن هنالك من سيعتبرها مهووسة وتتوقع أن تتعرض لهجوم عنيف وتتهم بأنها إنسانة تَقَدَّم بها العمر (هي في الثانية والستين من عمرها)، ولذا فهي توبّخ جيل الشباب توبيخاً شديداً لأن هذا الجيل يهبط بالمقاييس والقيم إلى الحضيض.

وتضيف جاكوبي إن من تصمهم بقلّة المعرفة ليسوا محدودين بسن معينة أو إيديولوجية محددة بل يتوزعون على أعمار وإيديولوجيات مختلفة. وتشير إلى أن المفكرين والأشخاص المغرمين بالمطالعة ورفيعي العلم طالما كانوا يعاملون كمنبوذين على امتداد التاريخ الأمريكي.وقد دأب الكتّاب الأمريكيين، سواء أكانوا من الليبراليين أو المحافظين على تناول هذه الظاهرة بالتحليل يتولى رئاسة تحرير المجلة الفصلية "ريريتي" (Rarity) قوله إن التفجع على حال المعرفة في أمريكا هو أمر يتكرر بانتظام. ففي الفترات التي تتجمد فيها المشاكل السياسية وتصبح عسيرة على الحل يتحول الاهتمام إلى معالجة القضايا المتعلقة بالثقافة.

غير أن جاكوبي تقول في كتابها إن ما يحدث في أمريكا في هذا النطاق الآن مختلف تماماً: فقد تعززت المواقف المعادية للمعرفة المستمدة من العقل وازداد الاعتقاد بأن المعرفة الفائضة عن اللزوم هي أمر خطير! واشتدت في الوقت ذاته مقاومة المبدأ الذي يقوم على أن العقل هو الفيصل في قضايا الفكر أو المعتقد أو السلوك (على أساس الادعاء بأنه ليس هنالك شيء اسمه البرهان أو الحقائق، بل هناك رأي يعبر عن وجهة نظر معينة فقط). هذان المبدآن المعاديان للمعرفة والعقل، كما يقول الكتاب، اندمجا معاً في أذهان الناس بحيث ترسخ هذا المبدأ تدريجياً دون أن نعي ذلك. والطاقة الكبرى، كما تقول الكاتبة، هو أن الناس لم يعودوا جاهلين بالأمور العلمية والمدنية والثقافية فحسب، بل يعتقدون في الواقع بأن جهلهم هذا أمر مقبول ولا غبار عليه على الإطلاق.

تشير سوزان جاكوبي إلى السبب الذي حدا بها لتأليف هذا الكتاب فتقول إن حديثاً سمعته يوم الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر (2001)، وهو يوم تدمير برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك، هو الذي دفعها لكتابة هذا الكتاب بعد سبعة كتب أخرى سابقة له. فقد كانت في طريق عودتها إلى بيتها في

ذلك اليوم وقد سيطر عليها الذهول وتشوش ذهنها لهول ما رأت. توقفت لتستريح في أحد البارات، وبينما هي تتناول شرابها أخذت تنصت لحديث يتبادله اثنان من الروّاد. كانا رجلين يرتديان بذلتين مرتبتين، وسمعتهما يقارنان ما شهداه في نيويورك في ذلك الصباح بذلك الهجوم الذي وقع على ميناء "بيل هاربر" بجزر هاواي قبل ستين عاماً.

قال أحد الرجلين: "ما حدث اليوم يماثل تماماً يوم بيرل هاربر".

تساءل الآخر: "ولكن ما هو يوم بيرل هاربر؟".

أجابه الأول: "في ذلك اليوم ألقى الفيتناميون قنابلهم على أحد الموانئ، وهذا كان نقطة البداية للحرب الفيتنامية".

هذا الحوار بين الرجلين أذهل سوزان جاكوبي، ومنذ ذلك الحين قررت إجراء المزيد من الاستقصاءات حول المعارف العامة لدى الناس في الولايات المتحدة. فهذان الرجلان يبدو عليهما وكأنهما من النخبة ولكنهما يجهلان كل الجهل حدثاً مهولاً مثل بيرل هاربر: وصفه الرئيس الأمريكي روزفلت حينذاك بأنه التاريخ الذي سيبقى يوم عار بالنسبة لبلاده. الهجوم شنّه الأسطول الياباني على ميناء بيرل هاربر في جزيرة "هاواي" والذي كان القاعدة الرئيسية للأسطول الأمريكي في المحيط الهادي، وذلك في صباح يوم السابع من كانون الأول/ ديسمبر عام (1941)، أي قبل ستين عاماً من هجوم نيويورك. كان ذلك الهجوم صاعقاً ومباغتاً وقد أدى إلى زج الولايات المتحدة في الحرب العالمية الثانية. وبعد أن كان الأمريكيون يفضلون أن يبقوا منعزلين في قارتهم الجديدة بعيداً عن مشاكل العالم القديم وجدوا أن الأمر الواقع يفرض عليهم الانخراط بالحرب...

خسائر الأمريكيين في ذلك الهجوم كانت (2388) قتيلاً و(1173) جريحاً، وهو في مجمله يعادل عدد ضحايا تدمير برجي التجارة العالمي في نيويورك بعد ذلك بستين عاماً. غير أن هذه الخسائر البشرية خسائر مريعة أيضاً، إذ أدى الهجوم الياباني إلى إغراق ثماني عشرة قطعة بحرية أمريكية، بما فيها خمس بوارج حربية، وسفينة حربية لزراعة الألغام في قاع البحر، ومدمرتين بحريتين، ومئة وثمانٍ وثمانين طائرة حربية. يضاف إلى ذلك إعطاب ثلاثة طرادات حربية، ومدمرة واحدة وست بوارج حربية.

هجوم أحدث كل هذه الخسائر لا يملك عنه هذان الأمريكيان أدنى فكرة، أو يظنانه نقطة البداية للحرب الفيتنامية التي بدأت بعد ذلك بعقود عدة.

يقول تعليق نشره الملحق الثقافي لصحيفة نيويورك تايمز لآخر إصدارات

الكتب في الولايات المتحدة، إن كتاب سوزان جاكولي "عصر انعدام العقل الأمريكي" ليس فريداً من نوعه، بل هو واحد من كتب عديدة صدرت في الآونة الأخيرة هناك حول تدني مستوى المعرفة العامة بين الأمريكيين. فقد أصدر كاتب آخر هو "إيرليك ويسلون" كتاباً يحمل عنوان "ضد السعادة" يحذّر فيه من أن هوس الأمريكيين بالاستمتاع بالحياة قد يؤدي إلى الانقراض المفاجئ للحوافز الخلاقة لدى الناس مما يؤدي بالتالي إلى إبادة لا تقل في إثارتها للعرب عن مشكلة الاحتباس الحراري ومشكلة البيئة والانتشار النووي".

كاتب آخر هو "لي سيجل" أصدر كتاباً بعنوان: "ضد الآلة: أن تكون إنساناً في عصر الرعاع الإلكتروني". يحذر فيه من أن شبكة الانترنيت شجعت الروح الانفرادية (لا وجود لشيء إلايَ أنا) والحوار المتدني التأكيد الرديء على دوافع التجارة والربح.

على الرغم من كل ما يوفره ذلك التقدم العلمي والتكنولوجي من سبل لزيادة المعرفة لدى الناس فإن المعارف العامة تتردى باستمرار إذن في قمة ذلك التقدم. بل إن الشكوى من تدني مستوى المعرفة تتردد باستمرار في الولايات المتحدة بالذات. فمنذ فترة طويلة وصلت مجلة ناشونال جيوجرافيك إلى حد القول إن الجهل بالحقائق الجغرافية هو من التردي بحيث إن الطيارين الأمريكيين قد يعمدون لضرب ولاية فلوريدا الأمريكية ظانين أنها الجزر اليابانية إذا ما تلقوا أمراً بالإغارة على هذه الجزر.

ولقد دأبت المجالات والصحف الأمريكية على الإشارة إلى مدى تدني مستوى المعرفة لدى الطلبة حيث تقول إن بعض خريجي المدارس الثانوية يعجزون عن قراءة جداول مواعيد القطارات أو فهم محتوى الملصقات المثبتة على المعلبات الغذائية. كما أنهم لا يستطيعون حلّ مسائل حسابية بسيطة.

تقول سوزان جاكوبي في كتابها إنه على الرغم من أن الطلاب يقضون حالياً سنوات أطول في الدراسة مما كانوا يفعلون في الماضي غير أنه ليس هناك ما يدل على أنهم يحصلون على معرفة أكثر. وعلى الرغم من أن إمبراطورية المعرفة المحدودة لا تنحصر ضمن حدود الإمبراطورية الأمريكية بل تتجاوزها إلى بلدان أخرى كما تقول، غير أن اختبارات المقارنة التي تجري سنوياً تُظهر تكراراً أن طلاب العديد من البلدان يتفوقون باستمرار على الطلاب الأمريكيين في اختبارات المقارنة في مواد الرياضات والعلوم والقدرة على القراءة.

تحتج الكاتبة على نظام فصل الإناث والسود في مدارس وكليات خاصة بكل من هاتين الفئتين مما يخلق نوعاً من "الجيتو

الأكاديمي" بدلاً من دمجهما في المنهاج التعليمي العام. كما تنتقد إدخال مواد في البرنامج الدراسي مثل مقررات التأمل، أو موسيقى الروك، أو الثقافة الشعبية التي تشمل المسلسلات الترفيهية، وما إلى ذلك من المقررات مما يهبط بمستوى المنهج الدراسي في الكليات ويجعلها أقرب إلى التفاهة.

تشير جاكوبي إلى أنها لا تتوقع أن تحدث ثورة في النظام التعليمي في الولايات المتحدة، ولا أن تدفع الملايين من الأمريكيين إلى إقفال أجهزة تلفزيوناتهم والإقلاع عن مشاهدة البرامج التافهة والتحول لقراءة فلسفة شوبنهاور، غير أنها تود طرح التساؤل عمّا يجعل الولايات المتحدة بالذات معرّضة للخضوع لهذه النزعة المعادية للمعرفة المستمدة من العقل.

وللتدليل على مدى تغلغل التلفزيون في الحياة الحديثة تقول الكاتبة إنها أدركت مدى الإدمان على مشاهدة التلفزيون وصعوبة الإقلاع عن هذا الإدمان، خاصة فيما يتعلق ببرامج التسلية، فتقول إنها شاركت منذ سنوات في حملة تدعو إلى إغلاق جهاز التلفزيون لمدة أسبوع واحد كل عام. وقد أدركت حينذاك كم وجدت من الصعوبة في ذلك. لقد أدركت عند ذلك مدى تغلغل ثقافة الإلهاء على الجميع ومدى استعدادهم جميعاً، حتى المثقفين منهم، للإصابة بعدوى الإدمان على مشاهدة برامج التلفزيون.

بقي أن نقول إن من تسنى له أن يبقى فترات قد تطول أو تقصر في الولايات المتحدة يعرف مدى فراغ برامج التلفاز هناك وتركيزها على مشاهد الجريمة والعنف بشكل خاص.

❑❑

خيامُ الضّوء
للشاعر عبد الكريم شعبان

أيمن إبراهيم معروف

الأداتية في إرسال المعنى:

في كل فضاء شعري هناك إرسالية ما تتأسس عبر علائق بلاغية متعددة تنفتح وتنغلق على دوال إشاريةٍ حول بؤرة الإرتكاز التي تحوم حولها "أنا" الشّاعر الحائرة. هذه الأداتية في "تأدية المعنى" كما اصطلح عليه "الجرجاني"، لا تتأتى من استعادة المألوف اللفظي في نسقه البلاغي المفهرس، وإنما، في أغلب الظن، تتأتى من إمكانية فض اللحاء المعجمي للمفردة في بنية النص الشعري وإعادة الاعتبار لتوهجها الدلالي بتحرير المعنى من داخل المعنى واستنطاقه، وإنتاج شبكة من العلاقات الدالة في تشظيها وتبعثرها في خبايا القول الشعري لخدمة المؤدى العلاماتي المكون لما يسمى في الاصطلاح النقدي القديم ب: "شرف المعنى".

في هذه المسافة المتوترة بين "الدال" و"المدلول" تجهد ميكانيزما التخييل إلى تحويل الأنساق البلاغية إلى متسعات إشارية تؤسس فضاءها الشعري المغاير، عبر أفق من العلامات يحتشد لإنتاج شعريته الدالة من قلب النسق البلاغي المتهدم. وذلك بترحيل "المعنى" من قانونيته اللفظية إلى احتماليته الدلالية.

من هنا يجهد الشاعر "عبد الكريم شعبان" في مجموعته الشعرية "خيام الضوء" إلى إتلاف العلامات اللفظية المؤسسة على النسق والإنزياح بها من سكونها المعجمي إلى حراكها الشعري عبر تثوير الدلالة وتماهيها المفترض مع التشكيل النهائي للبنية النصية لإرسال المعنى وتأسيس احتفاليته الشعرية القائمة على المفارقة والإدهاش.

أولاً: آلية الغياب والحضور:

إن اللغة الشعرية في اختلاجها الدائر ين قطبي الـ "أنا" باعتباره "أنت"، وبالتالي

"الذات" باعتبارها الـ "آخر" فرضت على التأويل النقدي القول إن الشاعر في تخاطفه الإنساني المستمر ولغته المتأتية من التباسها الدائم بالعيش الشعري وتجاذبه العالق في أشطان الحالة المعيشة ومكائدها واحتمالاتها أسس مشهده الشعري على تلك العلاقة في تبادل الأدوار بينه وبين الآخر، وتماهيه الجنساني والشخصي مع "أنتَ" فتغيب الـ "أنا" بغياب الـ "الآخر"، ولا يكتمل حضورها إلا باكتمال حضور الآخر، عبر موتيفات شعرية مفخخة في أغلب اشتغالاتها، والتي لا تتهيأ للقارئ العادي بسهولة والتي، هي بحاجة حقيقية لمعرفة الشاعر عن قرب، للدخول إلى عوالمه الجوانية. وبالتالي تقاطع هذه الموتيفات المفخخة بإرسالها الإخباري أحياناً، والذهني أحياناً أخرى، مع تمظهراتها اللغوية، وتشكيلاتها، أخيراً، على هيئة تشكيلات نصية.

يقول في مقطع من قصيدة "يا صديقي":

((وتعلمُ أنّي الطّريقُ إليكَ.. / وأعلمُ أنَّكَ دربي إلّيَّ)).

ويقول " ص 24":

((لستُ سواكَ ولستُ سوايَ.. / وإنّي إذا ما أراني أراكَ)).

وفي مكان آخر، من قصيدة "رؤية" يقول:

((أنا الكلُّ والجزءُ../ يقتسمُ الناسُ أمري.. / وأقسمُ أنّي اقتسمتُ أمورَ الأنامِ جميعاً.. /ووزَّعتُ أدوارَ هذا الوجود على كلِّ أوتارِ قلبي.. /فما خالفَ انْزاحَ.. / وانْكبَّ في دَوْرَقٍ لسوايَ.. /أنا الآنَ منشغلٌ بالجميعِ.. /وليس على الجمعِ أنْ يتشاغلَ عنّي ببعضِ سوايَ.. /أنا الآنَ كلٌّ.. /وللجمعِ أنْ يتكوكبَ حولي ليصبحَ فردا.. /فأحملُهُ فوق كاهلِ هذا الفؤادِ الضّعيفِ..)).

هذا التمظهر الأنوي بالآخر وفيه يموضع كل "كانتونات" الشاعر المكتوبة بدم القلب وحرقة الألم وفق منظومة من الإنزياحات الضاجة في المفارقة والسخرية المريرة:

((أنا ضوءُ نجمٍ يلوحُ / ولكنَّهُ لا ينوسْ.

أنا الزّيرُ.. / لكنّني لست إلا البسوسْ)).

تطغى جدلية الغياب والحضور على

بنية الفضاء الشعري برمته للشاعر. صور تتكثف وتتعدد وتتقدم لتأسيس تيمة الغياب في محرق النص في محاولة من تعدد الفيض الدلالي في لا وعي الشاعر لخلق أيقونته الباذخة بين علامة الغياب المستمرة في الآخر وانوجادها فيه وبين علامة الحضور الطاغي للآخر في "أنا" الشاعر.

((بانْشِغالي عَنْكَ بي / أطفو فلا أعبرُني إلاّ إليك / مائناً فارغَ كفَّيَّ مليّاً بيديك / أيُّها المبذولُ للأقصى.. / وللأدنينِ في باديةِ الحلمِ / أنا مرتحلٌ في مقلتيك)).

إن تثوير اللعبة الشعرية وتطريس اندغاماتها بين الحضور الدائم للغياب والغياب المستمر للحضور في المتن الشعري وانزياحاته القائمة ما هي إلا محاولة من الشاعر للذهاب إلى خلاصه الوجودي عبر تقصي آخر ما تبقى من الأحلام:

((بَهْرِجي حلميَ واستَقصيهِ..
ما نفعُ إسارِ العشقِ
إنْ لم تدخليهِ..)).

حيث الحلم، أخيراً، في هذا الاضطراب الكارثي والقلق الميتي ـ أرضي المستمر، هو لعبة الشاعر الأخيرة لتفادي السقوط والمعادل الموضوعي "اليوتوبيا" للبقاء على أرض مائلة بالأسباب المدمرة.

ثانياً: موضوعة المكان باعتبارها فضاء آخر:

"قيبور"، كفضاء للسرد: هي الأسطورة والواقع. يغفو الشاعر "على همسها الشفوي"، ويتأمل في عينيها "رفيقة الخمسين عاماً". هذا الفضاء الروحي المتعين في معناه القيمي ودالته المكانية كحيز من الجغرافيا الذي هو عين الشاعر الأولى يستمد أهميته من التاريخ الآهل للشاعر بما هو سيري ذاتي ومعيشي جمعي في آنٍ، وما يتعالق ويتعانق من إحالاتٍ لها إشعاعها البكر المكرس في وجدان الشاعر وفيوضات تذكره:

((وقيبورُ ترسبُ في الذّاكِرَةْ
وقيبورُ مزرعةُ الآخِرةْ))

يتخذ المكان، في النهاية، تيمة معنى، ويتحرك في تأسيس القول الشعري من رمز محدد بالجغرافيا إلى قيمة روحية تدخر تفاصيل الشاعر ومعايشاته ومعايناته اليومية وخرابه المركوز في خراب المكان، ولا يندمل خراب الشاعر الروحي لأن حياته، أصلاً، قائمة، ومهندسة على حوافه وتضاريسه وجلبة ناسه وأنسهم واحتدامات أوقاتهم في العشية والصباح، فيصير المكان باندغامه في حياة الشاعر وأحواله قطعة من أعضاء تضيء ما تبقى من هواء في سحابة العمر. يقول في لوحةٍ ما:

((تُرى.. / لو تصوَّرْتُ أنَّ طفولةَ عمري.. / مهيَّأةٌ في "نيويورك" / تلك

العجينةُ.. / منْ كانَ يُدركُ / ماذا ستغدو/ و"قيبورُ" ياريسيَ الأبديَّةُ / عالَم روحي.. ومنفايَ.. /..الخ)).

هكذا يفكك الشاعر روحية المكان وينثرها في الفضاء الحر للزمان المرتقب في حدوثاته الشعرية، فتتقاطع البنى المكانية مع البنى الزمانية في ولوع "زمكاني" حاضر في أغلب العتبات القرائية للنصوص، وليس بعيداً عن الشاعر في مدوناته هذه الاحتفالية في التفكيك، لأن الإنسان، أصلاً، هو أكثر الكائنات الحية التصاقاً بالمذهب التفكيكي، ولأن المصير، في أغلب احتمالاته، على هيئة حيوات مسرودة، قابلة للتفكيك والتشظي والتشتت، والحياة، هذه المادة الخام للشاعر، في نهاية الأمر، مشتتة.

ثالثاً: كيمياء اللغة وحركية الصورة:

إن المعجم الذي يؤسس الشاعر على أساسه علاماته اللغوية وفوارقها تتعالق في خباياه كيمياء التشكيل القاسي لما هو واقعي مع حركية المشهد الشعري في استنطاق دلالة الصورة وبنائها في مختبر الشاعر، الذي يسعى إلى تظهير "نيكاتيف" المشاهد المعيشة واختبارها عميقاً في البؤرة المعتمة لتعمل "كيمياء" اللغة على نقلها من سكونها الماثل في المتخيل أو المعيش إلى حراكها الفني البصري المتشكل على هيئة "صورة" تجسد الحالة المعيشة أو الواقعة الحادثة.

إن التخصيب العلامي للحامل اللغوي في ملفوظيته ضمن سياق النص الشعري يتكئ على بنيات لغوية صوفية موروثة، أحياناً، وفكرية وجودية، أحياناً آخر، تتداخل وتتخارج في مقارباتها الأنطلو ـ نفسية ذهنية والتعالقات الحسية في "الموتيف" الشعري.

((ليس بدعاً أن تهيم الروح..

لكنْ كيف تصحو..؟

وسلامُ النّفسِ في لهفتِها..

أمْ في دياجيها..؟

وفي الأنفاس رمْحُ))

يمتح نص الشاعر في بعض إحالاته من مخزونٍ شفاهي لغوي باهظٍ بالسرد قائمٍ على الاستلاب في مداره الوجودي وذاكرة قروية بضة، بامتياز لم تخدشها كثيراً بوابات العالم الحادة عند أقدام المدينة، تاركاً الشاعر روحه في اعتمالاتها وهي تقبض على لغة النص شاردة في الكلام ومعجونة فيه وكأنها ولدت للتو من "معجم الأفئدة" منسابة وطرية طيعة تأخذ بالمتلقي، تماماً، إلى هناك، حيث الدفء الأول والحب الأول.

ورغم استواء المفردات في بعدها الإنساني وطراوة القول واستهلاك الجسد كاملاً لخدمة بناء القول الشعري، من المهم التأكيد هنا على مجانية اللغة، في مناطق قليلة، كان يمكن تجاوزها، وترشيدها في بنيات قابلة من التشكيلات المستمرة، ليقيني التام بانشغال الشاعر الدائم بالهاجس

وضلوعه في تهريب المفردة اليومية من قاموسا العادي إلى لا عاديتها الشعرية ولملمة نتف الحياة اليومية الحادثة ووضعها في مؤولها الشعري، بعد نسف "الفورم" الحادث في منطقة الواقع، وإعادة تشكيل هذه الفوضى وإعادة الاعتبار لها "جمالياً"

وفي إحالات أخرى يمتح النص من إشاراتٍ بصريةٍ تدخل في البعد القيمي لحركية الصورة واشتغالاتها، مستفيداً من العلامات الفارقة للاشتغال على الصورة البصرية "في السينما"، ومدرباً نفسه للدخول إلى البنية النصية على أدوات المشهد "الفيلمي" في شاعريته، كما هو الحال، في قصيدته ذات البناء الفني المحكم: "عازفُ القيثار".

((عازف القيثار أعطاني يداً للريح.. / موجاً للضِّفاف.. / قلت: يا صاح انتظرْ.. خذني مع الرحلة فالوقت جفاف.. / عازف القيثار ألقاني.. / على الألحان مرميّاً وطاف / آه يا صاح.. / ابتعدتَ الآن.. / أمواجك في قلبي.. مجازيفك في كفي.. موسيقاك في روحي أخاف / أن يمرَّ الليل محزوناً على قلبي.. / ويعتام الشفاف))

وبعد:

تبقى اللغة أفقاً، لا أداتية إرسالية أو إخبارية، فقط. ولهذا، كثيراً ما نجد الشاعر في لهاثه طي المفردات، واضعاً نفسه في خدمة احتدام العلامات الدلالية للنص بانزياحاتها ومحايثاتها الإشارية، ذاهباً إلى تأثيث المعنى باتساق شفيف بين استبداد الذاكرة وفاعلية المخيلة، وبهذا تكون "القصيدة" قطعة من روحٍ تنبض وتتشكل على هيئة حيوات، لا صراخاً هلامياً في مدارج اللغة وهذيان البلاغة. وبالتالي تكون مجموعة "خيام الضوء" للشاعر عبد الكريم شعبان "خيام ضوء" تلمع في ليلك الشعر وقياماته المستمرة.

❑❑

قراءة في شعر رفيق فاخوري

د. عبد الإله نبهان

عقود متتالية، عقد تلاه عقد، ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته وحتى الثمانينيات.. كان في حمص ثلاثة أسماء لثلاثة شعراء.. لم يطفئ ضياءها مرّ الزمان ولا خبا شعاعها على الرغم من ظهور أسماء كثيرة لها قيمتها ولها وزنها في ميدان الشعر.

كانوا ثلاثة كالنجوم المتألقة، لا تذكر حمص إلاَّ ذكروا، ولا يذكر الشعر إلا ذكروا.. وزادهم شهرةً عملهم في التعليم... فكانوا بحق شعراء المدينة وأساتذة شبابها...

محيي الدين الدرويش ت 1982 ورضا صافي ت 1988 ورفيق فاخوري ت 1985 أسماء اقترن بعضها ببعض على الرغم مما بين أصحابها من فروق، وأصبحت هذه الأسماء علماً على الشعر وبه عرف أصحابها..

لم يعن أدباء المدينة بدراسة شعر شعرائهم ولا بجمعه، بل إن ديوان الدرويش قد اختفى بعد وفاته وأخشى أن يكون ذهب إلى التلف.. أما ديوان رضا صافي فإنه لا يزال بين يدي ابنه يعيد النظر فيه.. وما أدري ما الذي ينظره في ديوان مكتوب بخطّ صاحبه.

أما أستاذنا رفيق فاخوري فإنه كان قد نشر في حياته ديوان "همزات شيطان" عام 1972 وأعدّ ديوانه للنشر فنشر بعد وفاته في اتحاد الكتاب العرب بدمشق ثم جمع الديوانان: ديوان الفاخوري وهمزات شيطان في كتاب واحد بعنوان: ديوان رفيق فاخوري/الأعمال الشعرية الكاملة عام 2002 عن دار طلاس.

ونستطيع أن نقول إن هذا الديوان يضم الشعر الذي رضي عنه صاحبه، ولم ينشر فيه ما لم يرض عنه.

كان الفاخوري في نشأته الأدبية الأساسية متأثراً بالشعر القديم وخصوصاً الشعر العباسي متمثلاً بمختارات محمود

سامي البارودي وكان يحفظ الكثير منها إضافة إلى تأثره بشعر أمير الشعراء أحمد شوقي. لذلك كان ما نشره في البدايات ذا طابع خطابي وسمة تقليدية كقوله منددًا بحكم الشيخ تاج الدين الحسني عام 1929 من قصيدة ـ وهي ليست في ديوانه ـ:

لا كنت يا عيد والأيام مدبرةٌ

تمسي وتصبح في أيامها السود

أقبلت والجور في الأحرار محتكم

تكاد من حكمه آمالنا تودي

يحاول الشيخ تدبير الأمور ولم

تلق إليه الرعايا بالمقاليد

وتنتمي إلى هذه الرحلة قصيدة "حنين" 1927 وفيها تسمع مثل هذه الأبيات:

أكلّما لاح برق من ديارهم

أجابه من دموعي عارضٌ هِتنُ

ما حيلة المرء في الدنيا بنافعةٍ

إذا أريد بها الترنيقُ والحزَن

ضلّ الفؤاد الذي طار الفراق به

لهفي على هائمٍ ما إن له سكن

وكذلك قصيدته التي قالها عام 1932 "على قبور الشهداء" تنتمي إلى مرحلة التقليد الفني:

حيّاكمُ من دموع الثكل هتّان

وخافق في حنايا الصدر أسوانُ

لم يحتبس يوم زار الموتُ ساحتكم

دمعاً ولا خانه نَوْح وإرنان

يا عصبة الواد ما خارت عزائمكم

فأنتمُ في سماء المجد عِقبان

هذي المراقد للأجيال تذكرة

وللبصائر بعد الوحي قرآن

فليقرأ القوم من آياتها عجباً

وليشهدوا أنّها حقٌ وإيمان

غير أن قصائد المناسبات التي لا يمكن أن تكون على غير هذا النمط آنذاك قليلةٌ في شعر رفيق، وأخذ رفيق يتجه في شعره اتجاهاً ذاتياً، فلم يكن يرغب في أن يكون شاعر منابر ولا شاعر مناسبات ولا صاحب ظهور... ولما كان يتقن الفرنسية فقد اتجه إلى قراءة الشعر الفرنسي وأعجب به قال "وكان يشركني في الاتصال بالشعر الفرنسي والإعجاب به صديقي الأستاذ أحمد الجندي وعشيرُ الصدق الراحل المرحوم علي الأبرش"

وبدأ ذلك التأثر يتجلى تجديداً في الموضوعات وفي الأسلوب ومن ذلك قصيدته: مناجاة صورة" في الهلال بمصر وقصيدة أخرى في مجلة الرسالة.. ويمكننا القول إن الشاعر دَلَف إلى مرحلة القلق الشعري أو الفني أو قلق الإبداع وهي مرحلة الهرب من الوقوع في أغلال التقليد وقيود الشعر المطروق، والبحث عن الطريف في عمقه وجدة موضوعه وطريقة التعبير عنه.. وقد وجد طريقه في الشعر الذاتي المناسب لطبيعته التي تميل إلى الانزواء والبعد عن الزحام والمنافسة، وإلى الانفراد والعزلة مكتفياً بعددٍ محدد من الأصحاب، وإلى تأمل الطبيعة واستيحاء معاني الموت والحياة من مظاهرها المتحولة.. وفيما بعد وجد طريقاً أخرى للتجديد في الموضوعات، وذلك بالتعبير عن آرائه في الحياة والناس ونقد ما انحرف من سلوكهم، وما شذّ من غنائهم، وما شاع من نفاقهم.. وقد جمع هذه الضرب من الشعر الذي صنعه بين عامي 1953 و1970 في ديوان بعنوان همزات شيطان.

نلمح في الشعر الذاتي للفاخوري اتجاهين يبدوان وكأنهما متناقضين: يبرز الأول في التحريض على الإقبال على الحياة وملذاتها ونبذ منطق العقل وقيود التقاليد، ويبرز الثاني في الإحساس بالموت تياراً غامراً في شعره مع تشاؤم أسود من الحياة والأحياء وهذا التشاؤم هو الغالب في شعره، وخير ما يمثل ذلك وأجمله قصيدة "بين الحياة والموت":

ألسنا لعمركَ موتى الوجود
بل نحن في عيشة خاسرهْ
فآلامنا في خبايا الضلوعِ
وأرواحنا من هوى طائره
وفي كل يومٍ مآسي الحياة
تجدّدُ أحزاننا الزاخره
حبيبٌ يزول وموت يغول
ودنيا تطلّ على الآخره
ونمرح بين حبال المنون
وتَرْمُقُنا عينها الساهره
فيا ليتنا لم نغادر الوجود
ولم نبْنِ آمالنا الزاهره
إذا قلتَ إنا جنود الحمام
خفضت له هامة صاغره

ثم يتجه إلى المقبرة ليرثي للموتى ويتخيّلهم يبعثون أشباحاً في الليلة الحالكة هؤلاء الموتى منهم من قضى طفلاً أو شاباً

أو شيخاً... لا فرق فالمصير واحد.. والنهاية واحدة:

وربّ محجبةٍ بالجمال
تدلت على قبرها باكره
وغرٍّ حبيبٍ إلى العاشقين
محتْه يدٌ للبِلى واتره
جماجمُ كانت ربيع النفوس
تزيّنها أعين باهره
فأغلق منها الحِمام الجفون
ويدّلها أعيناً غائره

والقصيدة تأملية حزينة زرقاء تمثل الاتجاه العام الذي ارتضاه الشاعر لشعره.

فكل مشهد مهما كان جميلاً لابد أن تتسرب منه الأحزان ويبدو كأنه ملفوف في الأكفان.. ففصل الخريف فصل جميل في بلادنا ويكاد يكون أجمل الفصول، ومع ذلك لم ير فيه الفاخوري إلا ما رأى:

في مأتم الطبيعة الرهيبِ
والشمس في مسقطها الكئيبِ
أبصرت في جهامة الخريف
نذير يومٍ مقبل مخيف
لم يبق في المصطاف إلا
على قصيفٍ وشعاعٌ غارب
وصفرةٌ كسحنة الميْت على
ما كان أمس بالسنا مكللا

ثم ينتهي إلى أنك:

إذا تفرست بما تراءى
قرأتَ في سطوره الغناءَ
ولاح لي في مدفن الأماني
طيفُ الشباب واجماً يعاني

وفي النهاية لن يكون الإنسان شيئاً:

ما نحن إلا ورق الخريف
نَخْلَق بعد نضرة وريف
تحت التراب كلّ جذوة جمدْ
وكلّ موّارٍ على الأرض وتدْ

فنهاية النار أن تكون رماداً ونهاية الحركة السكون الأبدي.

وأظن أن مثل هذا الاتجاه المغرق في التشاؤم يكاد يكون متفرداً في الشعر الشامي في أربعينيات هذا القرن، لأن الشعراء أو معظمهم كانوا معنيين بشعر المناسبات

الوطنية ورثاء الشهداء وزعماء النضال مما اقتضته طبيعة مرحلة النضال ضد الاستعمار آنذاك.

ومع أن ديوان الفاخوري لم يخل من مثل هذه القضايا إلا أنها كانت لديه محدودة جداً، لأن الاتجاه الذاتي كان غالباً في الديوان، والإحساس بالغربة والوحشة من الناس كان طاغياً:

أنا في دنيا من الأشواق وحدي

لم يجد ذو صبوة وجْداً كوجدي

أنا في غربة روحي لا أرى

لي من زادٍ سوى دمعي وسهدي

وارتباط الطبيعة بالموت والحب بالموت من الأمور المتداولة في الآداب قديماً وحديثاً لكنها بدت فاقعة في الآداب الغربية التي كان رفيق يدمن قراءتها ويتأثر بها، ولم يترك لنا رفيق سجلاً أو مذكرات تدلّنا على مصادر ثقافته بالتفصيل، لكننا نستطيع أن تقدّم مثالاً على ارتباط بين الحب والموت، فنحن نقرأ في قصيدة "الحنين السعيد" المترجمة عن الألمانية ما يلي:

في قشعريرة ليالي الحب، تلك القشعريرة التي ولدتك، وفيها تلد أنت، يغزوك شعور غامض غريب حين تضيء الشمعة الوديعة الهادئة... حينئذٍ لا تظلّ غارقاً في ظلال الظلام الظليلة، إنما تمزق فؤادك رغبة جديدة ونزعة قوية إلى اتحاد أعلى وامتزاج سام ولن يعوقك البعد مهما طال. بل ستأتي سريعاً طائراً قد أخذك السحر فتعشق النور.. وأخيراً تحترق كما تحترق الفراشة.. وما لم تفهم هذا الموت والصيرورة ستظل ضيفاً مجهولاً معتماً على هذه الأرض المظلمة..

وجدت الشعراء يؤكدون الصلة بين الحب والموت بل يقولون بالاتحاد التام بين الاثنين ولكنهم كعادتهم دائماً يؤكدون ولا يفسّرون لأنهم يحسون ولا يدركون ويجدون ولا يتبيّنون.. رأيت نوفالس ذلك الشهاب الحزين الذي مرّ سريعاً في سماء الآلام الإنسانية يقول: إن الحب لا يكون عذباً في شيء قدر ما يكون في الموت، وإنّ الموت بالنسبة إلى مَنْ يحبّ ليلةُ زفاف وسرٌّ مملوء بأعذب الغرائب والأسرار، لأنه زواج يهبنا رفيقة الليل.

ولاشك في أنّ الفاخوري الشاعرَ المثقف قد استوعب كل هذا عقلياً وأفعمت به مشاعره، سواء أتاه من مطالعاته في الآداب الغربية أو من مطالعاته في التراث الصوفي الإسلامي.. فلا عجب بعد ذلك كله أن تشكل جدلية الموت والحياة نسيجاً حياً في شعر الطبيعة والغزل والرثاء والتأمل في شعر رفيق:

أيُّ معنى للعيش؟! ملَّ إهاب الحـ

ـيّ يُلقى في جوف أغبر قاتمْ

كيف يقوى الردى على نسخ ما قد
سجل الحيّ؟ تلك إحدى
قد دُفعنا إلى الحياة فهلاّ
فكّر الحيّ مرةً في الخواتم
نتمنّى ونشتهي ومصير المشـ
ـتهى والرجاءِ خطبٌ مداهم
لو وعينا ممن تناءوا حديثاً
حدثتنا أوصالهم والجماجم
ليلهم سرمدٌ ومنزلهم ضنك عليـ
ـه ثقْل الأوابد جاثم

أما الإقبال على الحياة، وإشراق التفاؤل، فلم يأخذ مداه في شعر الفاخوري، وكان ضيّق الفضاء، وتجلّى في يحثه على اطّراح الوقار، وعلى مقارفة اللذات قبل أن تغتال الإنسانَ يد المنيّة:

وعلّمني الموت قتل الحياة
ودَرْك اللبانة قبل الفوات
وعلمني الموت خفض
وصغّر لي القيم الخالدات
ووكّل عيني بهذي
لها منظر لا يسرّ الثقات
وعلّمني أن أهين الحطام
وأغري سوايَ بمصّ النواة

ومن ذلك أيضاً قوله:

أرى قوماً عن اللذات صاموا
مخافة أن تطيش لهم حلوم
ولو طرحوا جميعاً في مزادٍ
ونودي ما تقدّم من يسوم
شقينا باقتناء العقل دهراً
فإن بعنا الشقاء فلا تلوموا
أنا الباكي على عمْرٍ تولّى
سلاحي فيه منطقيَ السليمُ

ومن هذا الضرب قوله:

لا تخشَ من مرّ السنين ليس
هذي الحياة عرض لا يَنْفذُ
من كل لحظةٍ تزوّد متعةً
ما دام فيك نفس مردّد
وإن لحى قوم على جهل الصبا
فليعقلوا وحدهم ويرشدوا

لا هرمٌ نعرفه ولا صِبا

فنحن في كلّ صباح نولد

وكذلك الأمر في قصيدته المتفائلة التي صنعها في آذار 1933 وقد تفتحت نفسه لبهاء الربيع وسمّاه "أصداء الربيع":

قمْ إلى جدّة الزمان وغيّبْ

سَوْرة الهمّ في مجالي

نصلَ القلب من مآتم كانو

نَ وعاد الشادي إلى

وفيها يقول:

قم إلى البشر والطلاقة وانفض

عن محيّاك كدرة الأيّامِ

سيغول الحياة يوم وتبقى

مُتع العيش حرةً في العظام

أيها القلب إن دعاك التصابي

وثنيت العنان ضلّ ضلالُكْ

لا تجب داعيَ الرشاد فقدْماً

شقيت في طلابه أعمالُكْ

واعبد الحسن في الطبيعة

برئت روحه وفي الغيد سحراً

وفتوناً ينهى الفتى عن نهاه

كلما دار بالمحاجر أغرى

أما الاتجاه الثاني البارز في شعر الفاخوري فهو في ديوانه "همزات شيطان" الذي اشتمل على نفثات في النقد الاجتماعي، وفيه بثَّ آراءه في الحياة والناس قال: "فيها نقد صريح أو غير صريح لما بدا لي منحرفاً غير سويّ من آداب السلوك والشعر والغناء وسائر ما تعلّق به اهتمامي، وفيها الغزل في غير صورته ومعانيه المألوفة" والواقع أن هذه "الرباعيات" كما سمّاها غير مقصورة على ما سمّاه النقد الاجتماعي بل إن فيها رباعياتٍ ذاتيةً تتصل بشعره الذاتيّ أيّما اتصال، من ذلك قوله تحت عنوان "أيهما خير":

أجدى من التفكير في الدنيا

وفي بناء المثل العليا

تترك خيل اللهو ما أمكنتْ

تجري إلى غاياتها جريا

تحت الثرى القاحل لا نغمةٌ

لا رشفةٌ لا شفةٌ لميا

فغيّب الهمّ بمطمورةٍ

وقل له سُحقاً ولا سَقْيا

وكذلك رباعيته "زاد الحكم" و"في عيد رأس السنة" و"لسان حال" وغيرهما وسنقف الآن مع نماذج من نقده للناس وتذمره من

سلوكهم ونفاقهم وغنائهم وجهلهم الفاشي... قال في رباعية عنوانها: من الموتى

ومن الموتى ـ وإن كانت لهم
ألسنٌ تحكي وأشباحُ الأناسي
معشر همهم أن يأكلوا
ويَزِيفوا ـ من غرورٍ ـ باللباس
فإذا استكتبتهم أسماءهم
خربشوا واعتذروا بعد الإياس
سبقوا في كل ميدانٍ وقد
حار في جهلهمُ الطَبّ النِطاسي

وكان رفيق يعادي الشعر الحر ـ كما كان يُسمّى ـ ويذّم شعراءه ودواوينهم الأنيقة وقال فيهم غير مرّة فمن ذلك قوله تحت عنوان "أوابد العصر"

عنكبوت البيوت أزهى على الشعـ
ـرِ وأجدى من بعض هذا الجديد
قد غدا قِبلتي تأبط شراً
واعتنقت الجمود بعد الجمود
وسأبتاع شملةً وعقالاً
وأباعير لاعتساف البيد
هرباً من أوابد العصر منها
فوق رأسي مقامعٌ من حديد

ومن ذلك أبياته في نقد المجلس البلدي وقد جعل الذباب مدخلاً إلى ذلك:

إلى الله أشكو والمصائب جمّة
ذباباً تحدّى الدال والذال والتاءَ
جعلت يميني في الكفاح مِذبّةً
فراح ولما أمكنت فرصةٌ جاء
يغط سريعاً في الإناء جناحه
ويأكل قبلي حين آكل ما شاء
سأكتب في شكوى الذباب عريضةً
إلى مجلسٍ يعطيه من دائه داء

ومن تذمّره قوله في "حمص" تحت عنوان: ماذا في حمص؟

في حمص لا الريح تحيينا كما زعموا
لتسمع الجارة الغيرى ولا الماء
رياحنا تقلع الأشجار غضبتها
وماؤها علل شتّى وأدواء
إنّي لأعجب من أحوال بلدتنا
ويعجب الطب منها والأطباء
قالوا: الهواء عليل، قلت: ويحكمُ

ما اعتلَّ، لكننا نحن الأعلاّء

وقد سلط رفيق سهام نقده على الغناء، فقد كان عازفاً عارفاً بالمقامات والأصوات، وكان معجباً بسيد درويش وعبده الحامولي ومحمد عبد الوهاب في مرحلة من مراحله.. ولم يكن يعجبه ما شاع من الغناء، فكان يجأر منه بالشكوى في رباعياته ومقالاته، وكان يشركه في آرائه صديقه الشاعر أحمد الجندي فمن ذلك قوله "إلى وزارة الصحة":

غناء غير ذي طعم ولون
له وقع المصائب حين يزقو
تقدّمه الإذاعة رغم أنفي
لأطرب وهو عن فهمي يدقّ
مغنّوكم أصابونا بداء
أليس لهم بغير الشام رزق
كأني في بلادٍ لست منها
إذا قال المذيع: هنا دمشق

وهكذا راح الفاخوري في ستين ومئة رباعية يبث آراءه في الزواج والتعليم واختلال القيم وسلوك بعض الناس في المقاهي وغيرها وفي شيوع آفة النفاق وفي طين الشوارع في الشتاء، كما يشكو من مبالغة بعض المتنزهات في أسعارها، ومن أولئك الناس الذين يكثرون من العبث بأنوفهم أمام الناس، ومن ذلك الذي يتباهى بشواربه ويكثر من لمسها وتمسيدها، وأذكر أنه نشر هذه الأبيات وحذف البيت الأخير ووضع مكانه نقاطاً في الجريدة... فلمّا سألته عنه كتبه لي وقال: لا نريد أن نجرح شعور أحد... والأبيات هي:

سبحان من حلاّك بالشوارب
فوق الذي أوتيتَ من مواهب
مروءة وحلية بلا ثمن
غالى بها حاملها على الزمن
عهدي بها مسلاّتك المفضّلهْ
مرسلة من الخيوط أو مفتّلهْ
من عابها مجانب الإنصاف
هل يستوي منتعل وحاف

وقد علق الأستاذ عبد المعين الملوحي على همزات شيطان بقوله:

قد نجد في "همزات شيطان" شيئاً من القسوة على الذين خلا سلوكهم من مراعاة الآداب العامة، ولكن هذه القسوة قسوة "معلم" يريد لمجتمعه الخلاص من دائه فكأنه يردد قول الشاعر:

وقسا ليزدجروا ومن يك راحماً
فليقسُ أحياناً على مَنْ يرحمُ

ولابد لنا من الإشارة إلى عناية رفيق باللغة وانتقاء الألفاظ المناسبة لمواضعها وتنزيلها منازلها، وهذا يأتي في الأولويات لديه، قبل الصورة، وقبل أي شيء آخر، فالمعاني هامة لاشك لكن الأهم منها تأديتها باللفظ والأسلوب المناسبين، وقد لاحظ صديقه أحمد الجندي "أن في شعره شيئاً ما من التكلف من أثر حرصه على انتقاء اللفظة المناسبة والكلمة المفضلة، بل بما قاده البحث عن هذه الكلمات إلى التعقيد والتكلف والصنعة الضارة بالفن. لكنّ شعره عموماً يبقى أنموذجاً حياً للديباجة الناصعة والأسلوب الرصين والوصف البديع".

❑❑

شفرة دافنشي!
إلى أين؟

جرجس ناصيف

"ومثلما يصنع المؤلّف الرموز والمعتقدات السّرية كوثائق تاريخيّة، ليس بالإمكان محو الإشارات الصّريحة داخل الرّواية والتّوقف أمام دلالاتها وأهدافها، خاصّة في الرّبط بين اسم سيون وصهيون، وهو الأمر الذي تؤكده الرواية بوضوح حين تشير إلى أن الوثائق السرية لجماعة سيون توجد في وثائق البحر الميت وبروتوكولات حكماء صهيون وتشير الرواية إلى جماعة فرسان الهيكل أو فرسان المسيح وهيكل سليمان الفقراء كأحد أعضاء جماعة سيون كما تشير إلى طريقة التشفير اليهودية الأَنَباش، والتي استخدمتها الأخوّية ـ أي جمعية سيون" هذا ما جاء على لسان الكاتبة "عبلة الرُّوَيني" في مقالتها "شفرة دافنشي ـ الرؤية الأشهر ـ المتعة الخطرة" في أخبار الأدب، العدد 596، الأحد 12 ديسمبر 2004.

بعد هذا التقديم أود أن أتساءل: لماذا هذه الرواية "شفرة دافنشي" (1) الآن، وفي زحمة الحملات المجنونة على كلّ ما هو حسن وجميل ومُطْمئنّ؟ (آيات شيطانيّة، رسوم محمد، حوارات القمّص زكريّا على قناة الحياة.. وحملات سياسيّة وعسكريّة في كلّ مكان). أقول ما وراء كلّ هذا؟ والجواب عن هذا التّساؤل أمر بسيط لدى كلّ من يعكّر فيتقّرى. وإنّي وأنا واحد من قرّاء هذه الرّواية، أرى لها خلفيّتين:

الأولى هي جمع المال على قاعدة "الغاية تسوّغ الوسيلة" وهي قاعدة أخذ بها الصّهاينة على مرّ العصور، فلم يتورّع الكاتب أن يطيح كلّ أخلاقيّات العقيدة المسيحيّة وإنسانيّتها ضارباً عرض الحائط بمقدّسات تواضع عليها جمهورُ واحدةٍ من أعرق الدّيانات وأكثرها انتشاراً، واستقرّ توازنه النّفسيّ عليها. كان كاتب هذه الرّواية ـ وقد لا أبرّئ مترجميها وناشريها ـ يعلم أنّ

موضوعاً كهذا يثير النّاس ويشدّهم إلى قراءته بسببٍ من مخالفته لما تواضعت عليه المسيحيّة منذ ألفي سنة وأكثر، وقد أضاف إلى قدرة الموضوع على شدّ القرّاء وجذبهم قدرة الحبكة البوليسيّة التي تدفع بالقارئ إلى متابعة القراءة أأقنعه الموضوع أم لم يُقنعه. وقد تمّ للمؤلّف ما أراد فجذب القراء وجمع المال.

والثّانية - وهي الأهمّ - قصد سياسيّ يرجى به تشويه وجه المسيحية إذ ينقض تاريخها والعقيدة التي بُنِيَت عليها أي تأليه المسيح، وبذلك تنتهي المسيحية بعقيدتها القائمة على ألوهية المسيح، وبنفي الألوهية يتحول المسيح من إله فادٍ للبشرية، وكان قد قال لليهود "مملكتي ليست من هذا العالم" إلى زعيم أرضي كان ينتظره اليهود ليقيم لهم (لإسرائيل/أسرة الله) مملكة في هذا العالم (عالم الأرض)، فيتحكّموا بـ "الأغيار أو الغوييم" كما يطيب لهم أن يتحكّموا، من خلال عقيدة دينية تربط حكم الأرض بالسماء، وبمقولة كتبهم المقدسة، وحتى بالأناجيل التي يدعونها.

وإذا كان المسيح الملك الأرضي المنتظر - على حد ما يدعون ويأملون - لم يأت بعد، فليستعجلوا الأمر، وليجعلوا للمسيح الذي جاء - ولم يُقم لهم مملكة أرضية - وريثاً أمُّه مريم المجدلية اليهودية من سلالة بنيامين بن يعقوب، وأبوه المسيح من سلالة داود الذي ينتهي إلى يعقوب أيضاً، وليحولوا العقيدة المسيحية التي لها أوسع الانتشار إلى هذا الاتجاه، وليس من الصعب بعدئذ أن ينصبوا يهودياً من هذه السلالة المفتعلة ملكاً عليهم، وعلى الأمم التي تدين بالمسيحية، بتفويضٍ إلهيّ، وبذلك يحكمون العالم المسيحي كلّه، ويصبح من السهل عليهم، على حد ما يخيل إليهم أن يتسلطوا على العالم كله، حيناً بالعنف، وحيناً بإفساد إيمان ذوي الأديان الأخرى كما حاولوا في رواية "آيات شيطانية لسلمان رشدي".

تلك هي أهداف الحرب العقائدية الدينية والحرب الثقافية التي تشنها الصهيونية مذ كانت، وما الحملات التبشيرية المسيسة التي تقودها حيناً باسم الماسونية، وحيناً باسم أخوية سيون، وأحياناً باسم شهود يهوه، وغيرهم كثيرون، وأخيراً وليس آخراً باسم المحافظين الجدد في أكبر قوّة ضاربة على وجه الأرض، في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي البيت الأبيض والبنتاغون. أليس كلّ هذا لتُحقق من ثم مجيء المسيح الذي مملكته من هذا العالم؟ حتى إذا جاء - والأصحّ: جاءت به - حقّقت حلمها، وأصبح الغوييم عبيداً في أسرة الله (إسرائيل) أو شعب الله المختار - فتحكم الأرض بوكالة من السماء، وهذه المرة الأرض كلها.

ثم أو ما يشير إلى هذا ما تقوم به دولة إسرائيل صنيعة الصهيونية، وما بدأ يتحقق

لها من سلطان على مستوى العالم؟ وإلا فلماذا شعار "معاداة السامية" الذي يُشهر في وجه كل من يحاول أن يناقش مسألة لا ترغب في مناقشتها؟ ولماذا يحق لها أن تخالف ـ وحدها من دون العالم ـ كل القرارات التي تصدر عن مجلس الأمن الدولي؟ ولماذا تنصب من نفسها وكيلاً عن هذه المؤسسة العالمية في تنفيذ القرارات التي تخدم مصلحتها كما هي الحال في الحرب التي شنتها في تموز 2006 منتظرين مجيئه؟ ولماذا يحق لها وحدها أن تمتلك السلاح النووي، وامتلكته، ثم لا يحق لغيرها؟ أليس هذا ما يصبّ كله أخيراً في مصلحة الصهيونية؟

مازال المتعصبون من اليهود منذ القديم يحاربون... كلّ عقيدة يخشون منها على عقيدتهم ضاربين عرض الحائط بكل القيم الإنسانيّة، .... ألم يستصدروا أمراً في أيّام هيرودوس بذبح أطفال بيت لحم ممّا هم دون الثانية من العمر كيما يشمل الذبح الطفل يسوع المسيح؟ وصدر القرار ونُفّذ، بيد أنّ يسوع قد نجا إذ هربت به أمّه إلى مصر (2)، وعلى أن هؤلاء وما زالوا يلاحقونه حتى استصدروا قراراً بصلبه على أيّام ببلاطس البنطي (3)، ومن ثم لما لم يُجدِهم هذا كله شيئاً أخذوا يتدخّلون في النصوص الإنجيلية ليهوّدوها، وقد نجحوا في بعض الحالات. ومازالوا إلى يومنا هذا يحاولون وبشتى الوسائل تقويض دعائم الكنيسة لعلّهم يُفلحون في تحقيق مآربهم، وما "شفرة دافنشي"، إلا واحدة من هذه الوسائل. هذا ما وجدناه في "شفرة دافنشي" لجهة خلفياتها وأهدافها، وأما لجهة ما بُنِيَت عليه فكرة زواج المسيح المفتعل بمريم المجدلية، ومن ثِمَّ ليكون له سلالة من هذا الزواج، فإنَّ أدلة هذه الفكرة أدلة بينة الافتعال والتخريص، وأهم هذه الأدلة في هذه الرواية ما حمله عنوانها في إشارة إلى العشاء الأخير الذي أقامه السيد المسيح لتلاميذه قبل أن يُسَلَّم. رسم الفنان الإيطالي الكبير "ليوناردو دافنشي" 1452 ـ 1519م لوحة العشاء السري (أو العشاء الأخير) من خياله كما ترسم أية فكرة أو أي حدث بعد انقضاء أزمنة طويلة، فكان لهذه اللوحة شكلها المعروف، فراح المُغرضون يؤولون أشكال هذه اللوحة وخطوطها على ما خيّلت إليهم أوهامهم: فكان شأنهم معها كشأن البصارة التي تتخيل في فنجان القهوة أشكالاً مختلفة: هنا حمامة، وهنا سمكة، وهنالك حوت أو أفعى، وفي مكان آخر من الفنجان رقم أو فسحة، ثم لكل من هذه التشكيلات رمز أو تأويل، أو كان شأنهم معها كشأن من يتأمل نجوم السماء في ليلة صافية الأديم، فيراها ترسم أشكالاً مختلفة، أو كشأن من يتأمل في غيوم غير كثيفة، فيراها ترسم صوراً كثيرة، ثم تمحوها الرياح لترسم غيرها، وكثيراً، ما كنت أتأمل في أرض مكتبي

المفروشة ببلاط حَصٍ، فتبدو لي أشكال وأشكال: هنا حمار بأذن واحدة، وهناك رأس إنسان جُدع أنفه، وهذا شأن كل من يتأمل في مساحة ذات خطوط ومنحنيات، وللخيال أو الوهم حينها أن يرسم فيها ما طاب له أن يرسم. وعلى مثل هذا اعتمدت جمعية أو أخويّة سيون بطلة هذه الرواية، فجعلت ما بين يسوع في لوحة العشاء الأخير وتلميذه الذي عن يمينه صورة للحرف V، وجعلت من هذا الحرف رمزاً للكأس المقدسة وهذه رمزاً لرحم المرأة، ومن ثم رمزاً للأنثى، وجعلت من تلميذه الذي عن يمينه أنثى، وجعلت هذه الأنثى مريم المجدلية، ومن ثم فهي تلميذته الحبيبة التي عشقها فتزوجها (4)، أمر عجيب أن يصدّق إنسان هذه الحكاية التي بُنيت في أُسها على باطل.

ثم لنفرض جدلاً أن هذا ما أراده ليوناردو دافنشسي، أفلا يكون هو نفسه واحداً ممّن عملوا على تزوير الحقيقة؟ وقد ذكر المؤلف أنه واحد من أعضاء جمعية سيون. (5) ولم ينتهِ المبصّرون عند الحرف V، فتأولوا في اللوحة حرفاً آخر هو M، وجعلوا منه رمزين، واحداً للزواج لأنه أول حرف من كلمة "ماتريمونيو" أي زواج، والثاني لمريم المجدلية لأن اسمها يبدأ بهذا الحرف، ومن ثم فهو في اللوحة يعني زواج المسيح بالمجدلية (6). وأمثال هذا كثيرة في هذه الرواية.وفي الردّ على هذا الادعاء أي الزواج الذي انحصرت سريته في نخبة من أمثال ليوناردو دافنشي وفيتكور هوغو واسحق نيوتن ـ على ما ذهبت إليه الرّواية (7) ـ نقول: خبر كهذا (زواج المسيح) وهو زواج، لا بد، لو كان علنياً لما أشارت إليه الرواية حيث "كان العرف الاجتماعي في ذلك العصر يحرم تماماً على الرجل اليهودي ـ والمسيح يهودي ـ أن يكون أعزب. كما أنّ الامتناع عن الزواج كان ذنباً يُعاقب عليه بحسب التقاليد اليهودية!! (8). فإذا كان الأمر كذلك.... فإنّ هذا الزواج ـ لابدّ ـ كان شائعاً، وهَرَبُ المجدلية بما حملت منه لابد قد عُرف يومها، فلماذا والحال هذه لم يتداول مسيحيو الشرق خاصة، وغيرهم عامة، ولو في السر وفي أحاديث العجائز مثل هذه الأخبار، والناس مولوعون في الثرثرة في مثل هذا؟ ثم لماذا لم يأتِ الإسلام على ذكر مثل هذا وهو الذي يعترف للمسيح بالنبوة، ويذكر الكثير عنه وعن أمه وعمن أحاط به، ولم يكن عنده ما يمنع عقائدياً من زواج الأنبياء ما دام نبيّ الإسلام، وهو أعظمهم بحسب إيمان المسلمين، قد تزوّج وأكثر من مرة، بل إن المسلمين الأوائل كانوا الأولى بمعرفة مثل هذا لأنهم أبناء المنطقة التي عاش فيها المسيح، ولابدّ أن بعضهم على الأقل كان يعرف هذا لو كان حقيقة، فهل يصح ألاَّ يتحدّث فيه أحد منهم؟ ثم أيّ سرّ هذا الذي

لم يعرفه أيّ من مسيحيي الشرق أو مسلميه وهم الأقرب في المكان والزمان ثم صار معروفاً في مغارب الأرض في زمن كانت وسائل الاتّصال فيه على ما كانت عليه؟ وهنالك في هذه الرواية الملفقة ادّعاء باطل آخر لابد أن أدل عليه في هذه العجالة، وهو ادّعاء أن الكنيسة قد حاربت الوثنية التي قامت يوماً على تأليه الأنثى بنفي تقديسها في المسيحية، فنفت مريم المجدلية باعتبارها قديسة أو رمزاً للإلهة الأنثى من الأناجيل، ووصمتها فيها بالعاهرة (9)، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن وهو ما يلي: إذا كانت الكنيسة تريد أن تقسط قدسية الأنثى فلماذا مجدت هي نفسها مريم العذراء أم المسيح كل هذا التمجيد الذي لم تمجده كنيسة كما مجدته الكنيسة الغربية؟ ولماذا جعلتها شفيعة المسيحيين عند الله كما لم يكن غيرها من القديسين؟ ولماذا طوبت الكنيسة عشرات النساء قديسات ومازالت تفعل؟ أجل كل هذا فعلته وتفعله أخوية سيون وغيرها، ومن ورائها الصهيونية العالمية لتنتهي أخيراً إلى أن فلاناً بن فلان بن فلان.. بن المسيح من مريم المجدلية أي من أبوين يهودين يعودان في نسبهما إلى سليمان بن داود من جهة الأب، وإلى السبط البنياميني من أسباط يعقوب، ومن حقه بسبب هذا النسب النبوي المقدس وبأنه المسيح المنتظر الذي مملكته من هذا العالم أن يكون ملك إسرائيل، فتحكم بذلك إسرائيل العالم حكماً مصدره السماء، ولا رادّ لحكم السماء، ولا معترض عليه، لنقرأ معاً ما جاء في الفصل الثامن والخمسين صفحة 279 من هذه الرواية "شفرة دافنشي" وهو حديث ساقه تيبينغ إلى صوفي، يقول تيبينغ "طفلتي العزيزة لم تكن أصولها (يريد مريم المجدلية) الملكية هي التي تعني الكنيسة بقدر زواجها من المسيح الذي كان بدوره يحمل دماء ملكية حيث يخبرنا إنجيل متّى، كما تعرفين، أن يسوع كان من عائلة داود، وهو سليل سليمان ـ ملك اليهود، وبزواجه من عائلة بنيامين ذات النفوذ يكون قد وحّد بين سلالتين مليكيتين بشكل يتمّ فيه خلق اتّحاد سياسيّ قويّ مع إمكانيّة المطالبة شرعاً بالعرش وبإعادة سلالة الملوك كما كان الأمر في عهد سليمان". أليس في هذا وغيره ممّا قالته هذه الرواية شهادة صريحة بأنهم يحاولون تحويل المسيحية إلى يهودية تنهض بحكم دنيوي واسع، يشمل العالم، ومؤيد من التوراة السماوية على حد ما يرى اليهود الصهاينة أو أخوية سيون نفسها؟ ألا فليسمع من له أذنان، وليرَ من له بصيرة، وليفهم من له فاهمة.

تلك أي هذه الرواية واحدة من الحملات الثقافية الكثيرة التي تثيرها الصهيونية في وجه الإنسانية كلها، فتقلقل بها اطمئنان العالم

الروحي، وقومية على قومية، فيضعف الجميع، وتقوى هي، وتكون لها السيادة والسلطة على كل البشرية، وعلامات هذا الانتصار للصهيونية ودولتها إسرائيل شاخصة للعيان في ما تفعله الولايات المتحدة الأمريكية التي تسيطر عليها الصهيونية متخفيّة تحت أسماء مختلفة وأشكال مموهة، وفي ما يدور في أروقة الأمم المتحدة، وغيرها من المؤسسات الإنسانية والاقتصادية والسياسية والعسكرية المنتشرة في أصقاع الأرض.

الهوامش

1 ـ دان براون: شفرة دافنشي، ت سمة محمّد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت 2004.

2 ـ إنجيل متى 12/2 ـ 16.

3 ـ إنجيل متى 11/27 ـ 23.

4 ـ دان براون، مصدر سابق: الفصل الثامن والخمسون.

5 ـ م. ن: ص 363.

6 ـ دان براون، مصدر سابق: الفصل الثامن والخمسون.

7 ـ م. ن: ص 363.

8 ـ م. ن: ص 275.

9 ـ م. ن: الفصل الثامن والعشرون.

❑❑

(في الزمن الراجع)
أسئلة القصة السورية!

محمد باقي محمد

ينتمي "غسان كامل ونوس" إلى جيل التسعينات، وعليه فلقد اتّكأ على مُنجَزٍ قصصيّ واسع، حمل لواءه قاصّو السبعينات والثمانينات" كوليد إخلاصي وكوليت خوري ومحسن يوسف ومحمد حيدر وعادل أبو شنب ومحمود عبد الواحد وجميل سلوم شقير ووهيب سراي الدين ووليد معماري وعبد الإله الرحيل وحسن حميد وإبراهيم خريط ومحمد باقي محمد وعبد الباقي يوسف وزهير جبور وأنور رجا وعوض سعود عوض وباسم عبدو ونيروز مالك وسامي حمزة وصبحي دسوقي وماجد رشيد العويد وعبدو محمد ومأمون الجنان ونادر السباعي وممدوح عزام ومحمد كامل الخطيب وعبد الله أبو هيف وناديا خوست وأنيس إبراهيم ونضال الصالح وهيثم الخواجة (حمص) وهيثم الخواجة (الرقة) وخطيب بدلة وتاج الدين موسى ومحيي الدين مينو ورياض الطويل ومحسن غانم وياسين رفاعية وإبراهيم صموئيل وغسان الجباعي وخلف الزرزور وعلي ديبة ومالك صقور وهيفاء بيطار".

على مبدأ النمنمات اشتغل الونوس على التفاصيل، في مجموعته الموسومة بـ: "في الزمن الراجع"، "الصادرة في العام 2007، عن دار عروة للطباعة والنشر في طرطوس"، ليقدّم في النهاية صورة كلية للمجتمعي بأبعاده السياسية والثقافية والاقتصادية، ففي "رؤيا" يترصد المسافة بين الواقع بحقائقه الصادمة والأحلام الصغيرات التي تعزّ أكثر فأكثر، وحتى يؤسطر هذه الأحلام ينسبها إلى المقدّس باعتبارها رؤيا تحيل إلى النبوّة خارج مصطلحها الديني، وفي نصّ "قبل

الوصول" ثمّة رحلة، رحلة نحو الأحلام النائيات ربّما، وإذن فثمة تشوّف إنساني إلى تلك الأماني، وثمّة قلق من مواجهة القادم المجهول، هذا كلّه على خلفيّة الذين يدفعونك بعيداً عن البلد لهذا السبب أو ذاك، بهذه التهمة أو تلك، ناهيك عن الأسى الشفيف لمفارقة تفاصيل شكّلت تاريخك الشخصي.. شكّلت حياتك، أمّا في نصّ "جثّة" فثمّة ذلك اليباس الذي يصيب مفاصل الروح، فالواقع صادم ومُفرق، والأحبة تاهوا في منعرجات الحياة، ولم يبقَ سوى عنوسة قاسية تغلّ المشاعر في مجتمع ذكوري بطريركي، فيه يحق للأب أن يُخرج ابنته من المدرسة، والأخ ـ هو الآخر ـ يتحكّم، يأمر وينهى، الأمر ذاته يتكرر مع الحبيب، وإذا قُيّد لهذه العنوسة أن تنتهي، فلن يكون الحال مع الزوج أفضل، وإذن فلا حلّ إلا بالنكوص نحو الأعماق القصية للنفس، للتشرنق ربّما، وربّما للتحوّل إلى جثّة تسير على قدمين. في نصّ "العصا" ثمّة عصا في يد الأب لكي نحفظ "جزو عمّ"، وأخرى في يد الأستاذ، وأخرى في يد الشرطي، عصا من نوع آخر في يد الزوجة التي اصطحبت أولادها، وهجرت من غير سبب واضح ربّما، وعصيّ في أيدي آخرين، مجهولين معروفين، يقتنصون من حياتنا البهيّ والمورق، فيما يحفر نصّ "طاقة" عميقاً في النفس بحثاً عن الطّاقة التي أهدرت على عتبات الحياة، الحياة المُدججّة بالآخرين الذين يراقبون يتلصّصون.. ويلاحقون، ومرة أخرى لا مهرب سوى أسوار كتيمة في أغوار النفس، نتمترس خلفها هرباً من تدخلهم الفظّ والجارح، فمن هم هؤلاء الآخرون!؟ أهمُ الأهل! الجوار! أم المخبرون السريّون ورجال الشرطة! أم أنّهم هؤلاء كلّهم مجتمعين!؟ وإذن هل نصرخ طلباً للنجدة؟! يشير نصّ "التابع" إلى الآخر الملازم لنا كظلّ ربّما، موجود في الفرح تماماً كما في الحزن، وحاضر في الشدّة كما، في الرخاء، فهل هو آخر فعليّ، أم أنه يشي بالأنا الأعلى التي تراقب سلوكنا، وتمنحه حكم القيمة الأخلاقيّ!؟ وفي نصّ "في اللجّة" تسبح الشخصية المحورية في اللجّة، لجّة البحر في الظاهر، ولجّة الحياة بما فيها من سموّ ونبل غير مُتاحين على الأغلب من جهة، وما فيها من ابتذال وسوقيّ نغرق فيهما على الرّغم منّا من جهة أخرى، وفي الأحوال كافة ثمّة ما يغوي، ويستحق عناء المحاولة، تحقيق الذات ربّما.. وربّما هُمُ الأولاد.. المرأة المشتهاة، والصداقة، والتوق البشريّ إلى مثل الحقّ والخير والجمال، وبينما يرثي نصّ "شهامة" الحياة، تحضر المرأة ـ كما في غير نصّ ـ بإغوائها الشهويّ

الغفور، المرأة المثال المشتهاة، والمرأة الأرضية التي تتطلّب وتتطلّب ولا تشبع، فلا يعود ثمّة وقت بين شجار وآخر، يتيح للمرء أن يتابع الأولاد في دراستهم، يدفعهم إلى الأمام، ويزرع فيهم السلوك القويم، فهل المرأة حقاً من برج ناريّ، والرجل من تراب!؟ يتعزّى نصّ "العزاء" بالأسرة، لكنّ هذه الأسرة تتشظّى على أعتاب الحياتيّ في زمن صعب، وإذن فثمّة ـ مرة أخرى ـ امرأة متذمرة، ومرة أخرى أيضاً المرض ليستلّ حياة أحد الأطفال، ويحيل إلى حسّ الفقد غير المُحتَمل، أبداً يحضر الآخرون، ولكن لا ليسهموا في حلّ المشكلات، وإنّما ليشتركوا في دفعها إلى الأمام بعريها الصّفيق، في نصّ "ولدي" ثمّة طفل يزفّ لنا الأعياد، يمصّ إصبعه، يقوم بحركات خرقاء، ويسقط أرضاً، ثمّ يتّكئ على ركبتنا للنهوض، فنضحك، إنّه يعيدنا إلى طفولتنا، إلى علاقتنا المرتبكة بأبوينا، لكن الأطفال يكبرون في محيط تتناهبه مئات المعوقات، "فهل سندعهم يستقلون، هل يستطيعون، وهل نستطيع!؟" أمّا في نصّ "الموعد" فنحن ننتظر موعداً ما، "على قلق والريح تحتي ـ المتنبي"، فهل هو موعد مع الحبيب، أم أنّه موعد مع القدر؟ مع المستقبل ربّما، أم مع وجه يطلّ عليك من الماضي البعيد، السعيد حيناً، والكئيب في أغلب الأحايين!؟ هل هو هذا كلّه مجتمعاً، أم أنّه انتظار ما لا يأتي، وإذا "حلّ" وصل متأخراً!؟ وفي نصّ "في الزمن الراجع" ثمّة رائحة، ثمّة لون، وثمة محطات كثيرة تؤسّس لخبرات مؤلمة على الأغلب، صباحات شاحبة، وبرودة تصلب إلى جليدها تاريخنا الشخصيّ! نحن لا نريد سوى التفاتة حنون، نظرة دافئة، وحنان يحيل إلى الحميميّ من المشاعر والنبيل، إيماءة أليفة، لكنّ "الأشياء تختلف في الزمن الراجع، تتحوّل" "ثمة حين من الدهر يغدو الزمن الراجع فيه قضية، بعد ما كان معياراً" ولا جواب يلغي من الذاكرة الأسئلة، ثمة ـ فقط ـ "مُتّسع من الوهم"، فالواقعيّ بعيد عن اللطافة والهيف، وها "نحن نلملم أطرافنا وأطيافنا، ونهرول مبتعدين". أما في "الثقب الأسود" خاتمة هذه النصوص، فإننا نغرق في أفكارنا عن "الوعي، الزمن، المعرفة، الإنسان والكون، الاتجاه الحتمي وأسئلة الختام"، لكنّنا ـ على ما يبدو ـ مُسيّرون لا مُخيّرون، وإذن فثمّة فتاة حلم غادرتنا في منتصف المسافة، وثمّة أكثر من كبوة في أكثر من محطة، وأكثر من حلم مُغتال، وهاهو الثقب الأسود يرشح بانكسارات متأبّية على الرأب، انكسارات تصلبنا في كلّ منعطف إلى المبتذل، فهل تأخرّنا!؟ وهل الظلمة إذْ تطغى على النور غالباً قانون

متأبد!؟

شخوص "الونوس" مصلوبة إلى قلقها إذن، إنّها تشكو العزلة، وهي مأزومة في ذاتها وفي علاقتها بالآخر، وفي كلّ مفصل ثمّة حلم مصيره الوأد، ثمة اشتراط غير إنسانيّ يحكمها ويتحكّم بها، لتشكو الغربة وتعيشها، لقد قام الآخر على سجن آمالها، وأدخلها في نفق مسدود، ومع ذلك فهي لا تصرخ، إنها تسرّ بسرّ شديد الخصوصية، هي تبوح، وفي البوح ما فيه من فرجة للأمل، وهو أمل يستمد نسغه من حسّ الإحباط ذاته، ذلك أننا ـ في النهاية ـ محكومون بالأمل، على حدّ تعبير الراحل "سعد الله ونوس"، ولكن هل التقط قاصو التسعينات من مثل "نجم الدين سمان وعبد الحليم يوسف وأحمد عمر وخورشيد أحمد وفاضل عبد الله وإبراهيم الخليف وبسام الحافظ وهيمي المفتي وميرفت أحمد وحمدي البصيري وفرحان ريدان وفرحان مطر وعبد الحافظ خليف ونجلاء علي أحمد ومحمد جمال الطحان وأنيس إبراهيم وعبد الحميد يونس وسمير عامودي وشذا برغوث وكوليت بهنا"، على سبيل المثال لا الحصر، هل التقط هؤلاء القاصّون التحوّل البنيوي الخطير في تركيبة المجتمع السوري، غبّ التوقيع على اتفاقية التجارة العالمية "الغات"، والذي وجد تعبيره السياسي/ الاقتصادي في ما سيسمى باقتصاد السوق "الاجتماعي"، الذي يعني ببساطة تخلّي السلطة عن دور الراعي الداعم لأسعار البضائع الأساسية خصوصاً، تاركة مواطنها في عراء الرأسمالية المتوحشة المديد، في ظلّ! "سلّم" "أجور" "ثابت"، لقد تشكّل المجتمع السوري التقليدي من شريحة محدودة العدد، تعيش حالة الرفاه، مستأثرة بالثروة والجاه، وشريحة صغيرة محدودة العدد هي الأخرى تتموضع في أسفل السلّم الاجتماعي، مشكلّة الفئة الفقيرة، وشريحة واسعة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وتكمن أهمية هذه الشريحة في كونها الحامل السياسي لمشاريع التغيير بكافة تلاوينها، والمنتج الأساسي للخيرات المادية، لكنّ اقتصاد السوق "الاجتماعي" غير المُقونن بعد، أفقر قطاعات واسعة من هذه الشريحة، وهبط بها إلى ما دون خطّ الفقر، وها هي تغيب أو تكاد، لتغيب معها مشاريعها المختلفة!؟ هل الارتباك المواضيعي في القصّ السوري انعكاس لحالة عدم الالتقاط هذه!؟ فإذا كان الجواب على السؤال الأخير بالنفي، جاز لنا السؤال، أنْ أين هي هذه التحوّلات الدراماتيكية العميقة في نتاج القاصّين السوريين!؟

*في الشكل الفني:

لا يسلم نصّ! "الونوس" نفسه للمتلقي بسهولة، ما يعيد إلى الأذهان الجدل الواسع، الذي دار في ثلاثينيات القرن الماضي على مستوى الاتحاد السوفياتي السابق، حول مسألة الإيصال، والذي أسهم فيه كلّ من "بلّينسكي" و"دوبر ولوبوف" و"لوناشار سكي"، والكثيرون يتذكرون الرأي الفيصل "لأناتولي لوناشارسكي"، الذي ذهب إلى أنّ "ما يُكتب للفلاسفة والمفكّرين ومدرّسي الجامعات، سيختلف بالضرورة عمّا يُكتب لفلاّح في أعماق سيبيريا" وإذن فإنّ نصّ "الونوس" ينتمي إلى النخبويّ، المُوجّه إلى قارئ مُتمرّس في القراءة القصصية، صحيح أنّه ينتمي إلى التيار الثاني في القصّ السوري، ذلك التيار الذي تزعّمه "د. فؤاد مرعي"، والذي يرى بأنّ مقتل القصة القصيرة يكمن في شعريّتها، على عكس التيار الثاني، الذي رفع لواءه الناقد "وفيق خنسة"، والذي نادى باللغة الشعريّة لغة للقصّ، لقد نادى "الخنسة" بما يسمّى بالقصة "القصيدة"، إذا جاز التعبير، وعليه فلغة "غسان كامل ونوس" لغة تحليل، بما هي لغة نثر، لا لغة صورة، إنّها حامل مباشرة لموضوعه، يذهب مباشرة إلى هدفه، إنّه يتوخّى الدقّة في الدّلالة أساساً، إضافة إلى السلامة طبعاً، لكنّها ـ أي اللغة القصصية ـ لا تأبه كثيراً بالاشتغال على اللغة جمالياً، وبذلك "تُفَرْمِلُ" غموض القصّ، بعد أن قطع هذا النصّ حبل السرّة مع الخيط الحكائيّ، الذي يربط أجزاء الحدث ببعضه، بشكل كامل أو يكاد، فإذا وشى نصّ "الونوس" بمقاربة الشعريّ من جانب آخر، إذْ يشكّل "حالة" تتصدّى لردّ الفعل على الحدث، أكثر مما تتصدّى للحدث، أدركنا لماذا لجأ القاص إلى "الاقتصاد اللغوي"، وذلك بإعمال قانون "الحذف والاصطفاء"، الحذف لكلّ ما هو عارض بحسبه، والاصطفاء لكلّ ما هو جوهريّ ـ أيضاً ـ بحسبه، هذا القانون الذي لا يحكم المتن القصصيّ فقط، بل يذهب إلى التقاط لحظة المفارقة ذاتها، وذلك لبناء العمل الفنيّ عليها، بما يتيح اصطفاء الجوهريّ من المواضيع، وهذا يذكّرنا بالقول الروسي "إذا أحب ساشا ماشا وتزوّجها، فليس ثمة مشكلة، المشكلة هي في ألا يحب ساشا ماشا، ومع ذلك يتزوّجها" على هذا الأساس ينزع نصّ "الونوس" إلى التجريب بحثاً عن الخاص المتوافر على الجدّة والفرادة، فينأى عن التقليديّ إلى الحداثويّ، وفي هذا الحداثويّ تقوم جمل بعينها بدور محفّزات القصّ، لتدفع الحدث إلى التّنامي، لكنّها تحتاج إلى قارئ حصيف لا تفوته هذه المحفّزات، بسبب من غياب الخيط الحكائيّ

كما أسلفنا.

وتشكّل تقنية "التقطيع الفني" سدى المتن القصصيّ في المجموعة، لتقدّم في أجزائه أو تؤخّر، توخياً لإحداث التشويق اللازم، عبر تنامي البنية الدراميّة الخارجية" صراع الشخوص في القصّ، والداخلية "صراع النوازع المختلفة في الشخصية الواحدة"! هذا التقطيع يحلّ إشكالية الزمن في القصّ من جهة، وذلك بخلق مستويين للقصّ، مستوى القصّ ومستوى الفكرة، إذْ يقوم الأول بضبط الثاني، كما يسمح التقطيع بتجاور السرد "التقليدي" مع المونولوج المتعدّد المستويات، عبر اللعب على ضمائر المتكلّم والمخاطب والغائب، التي تنتظم غير مقطع في المتن، وتقدّم الأصوات المتعددة في رؤاها المتباينة للحدث ذاته من جهة أخرى، ويوزّع التشكيل على أجزاء النصّ ما يُذكّر بالفنّ التشكيلي من جهة ثالثة.

إنّ مشروع "الونوس" يعتمد ـ أساساً ـ على توريط القارئ في لعبة مشتركة، يسهم من خلالها في إكمال المسكوت عنه في النصّ، لكن الموما إليه بذكاء، هو لا يريد قارئاً نمطياً مشدوداً إلى سلبيّته، وإذن فهذا القارئ مُطالب بإكمال الأغنية إلى آخرها، ولاشكّ في أن كلّ قارئ سينجز المهمة على طريقته، استناداً إلى خبراته ورؤاه، من هنا جاءت النهايات المفتوحة على أكثر من احتمال ربّما، أمّا كيف تضاءلت الشخوص في المتون بنتيجة انكساراتها، فلقد لجأ القاصّ إلى وزن "تَفَاعَلَ"، الذي يحيل إلى تشكّل الفعل من داخله، ولم يكن هذا بعيداً عن العناوين ـ ذات الكلمة الواحدة على الأغلب ـ التي تشي بالمراد من غير أن تصرّح به، فهل أوغل "الونوس" في التحلّل من الحكيّ القصصيّ، بشكل غَيَّمَ هذا المراد لمصلحة التجريب! وهل أسهمت عناصر ما قبل الأدبي من مثل (لكنّ من هذا الذي يدخل في آخر الليل بين بصلة وقشرتها) وحكاية (زوّجَ السلطان ابنته للشاب الشاطر الفقير، وأسكنهما في قصره، انزعج العريس الذي يريد أن ينفرد بعروسه بعيداً عن العسس والحرس، فظلاّ ينامان والسيف بينهما إلى أن...) وميثولوجيا (ويحرّك ثور الأرض قرنيه حتى ليكاد يلقيها)، (هناك عصا شقّت ماء البحر المالح، وعصيّ تحوّلت إلى ثعابين تتلوّى) نقول هل أسهمت هذه العناصر في أسطرة النصّ بالشكل المطلوب!؟ سؤال أخير، المكان بجمالياته التي أخذت بمجامع غاستون باشلار، فخصص له كتاباً بالعنوان ذاته (جماليات المكان) ألم يكن يستحق التفاتة أكبر، فمن يدري!؟ ألم يكن بالإمكان

الاشتغال عليه، ليكون فضاءً قصصياً ينافس الشخوص على "البطولة"، ويقف معهم على قدم المساواة، بعيداً عن المكان "الواقعيّ"، بما هو فضاء أرضي يحيط بالشخوص ويبيّئها فقط،!؟ ثم هل ثمّة أمل في عمارة نقدية توازي العمارة القصصيّة، تحللها، وترتّبها، وتبعد عنها الدخلاء وأنصاف المواهب، وتضع الجهود الفردية المشكورة (نضال الصالح ـ القصّ السوري، قصة التسعينات نموذجاً ـ على سبيل المثال لا الحصر) في مكانها المناسب داخل هذه العمارة.

❑❑

قراءة في كتاب القرآن ومحمد

محمد حسين عرفة

بعد سلسلة من الأعمال الأدبية، تناولت القصة والرواية والشعر والمسرحية، والمقالة الأدبية والسياسية قدم لنا الدكتور يوسف جاد الحق درة أعماله {القرآن ومحمد}، الذي يشتمل على ستة عشر فصلاً، ويحتوي على [600] صفحة من الحجم الكبير...

ونظرة متفحصة على هذا العمل الجدير بالاهتمام والتقدير، فإن الملفت للنظر فيه هو سلامة الأسلوب وسهولته، متجاوزاً في ذلك الأسلوب التقليدي في تناول مواضيع الكتاب المستندة إلى قوة البرهان والحجة... ومستعينة بما كشفت عنه طرائق العلم الحديث في عصرنا الراهن، وما أكدته الأحداث والوقائع في الأزمنة المختلفة في الدلالة على ما ذهب إليه المؤلف من إعجاز القرآن الكريم، وأنه كلام الله عز وجل.

وقد سعى الدكتور يوسف جاد الحق في هذا الكتاب للتأكيد والبرهنة على مجموعة من الحقائق من أهمها:

- أولاً - المصدر الإلهي للقرآن الكريم:

أي أن القرآن الكريم هو كلام الله عز وجل، وأنه منزل من عنده على عبده ورسوله محمد ﷺ ... تلقاه وحياً نزل به الروح الأمين جبريل عليه السلام، وأنه ليس من عمل بشر كما ادعى البعض قديماً وحديثاً لغاية في نفوسهم المريضة وأهدافهم المشبوهة. حيث إن الإعجاز اللغوي والبلاغي والمنطقي والفكري والعلمي للقرآن الكريم، وما اشتملت عليه سوره وآياته من خلق الإنسان والمخلوقات كافة، والسموات والأرض والكون كله، وما يخص حياة الإنسان في الدنيا، ومحاسبته على عبادته لله عز وجل، وعلى سلوكه وتعامله مع الآخرين في الحياة

الآخرة، وإنه في جوهره {القرآن} وبيانه وشمولية هديه للإنسان وتبيانه لطريق الخير والشر، هو إعجاز مؤكد للعرب والبشر كافة، وإن الآيات القرآنية في تمييزها وفرادتها تسمو على كلام البشر، لا بل وتتحداهم ومعهم مخلوقات الجن أن يأتوا بسورة واحدة من مثل سور القرآن بقوله تعالى: ﴿**قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً**﴾ "سورة الإسراء: الآية 88".

وقد عجزوا عن ذلك، لأنه كلام الله خالقهم... وأنى لهم بالمقدرة على تحديه؟؟!!

وإذا كان تفسير القرآن بالقرآن هو أفضله، فإن الدكتور يوسف جاد الحق استند إلى الآيات القرآنية الكريمة في البرهنة والتأكيد على أن القرآن هو كلام الله عز وجل، وأن الرسول الكريم محمد ﷺ لم يكن إلا متلقيه بالوحي عن طريق جبريل الأمين عليه السلام، وإنه حامل له ولرسالة ربه مبشراً ونذيراً للناس في دعوته الإيمانية بالله الواحد الأحد، خالق البشر والسموات والأرض والكون وما فيه، وما يشتمل عليه من سائر الموجودات، وإنه بعد مضي قرون وقرون على تنزيل القرآن الكريم، فإن الله سبحانه وتعالى بقي حافظاً له من التحريف والتزييف، تصديقاً لقوله تعالى: ﴿**إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون**﴾.

ويشير الكاتب إلى أن الله سبحانه وتعال يرد على دعاوى المشتركين واليهود، فيما زعموا وادعوا وشككوا بمصدر القرآن الكريم بالآية الكريمة: ﴿**أفلا يتدبرون القرآن ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافاً كثيراً**﴾ "النساء: 82".

وإن القرآن الكريم هو منهج حياة ودستور أمة، فهو النور المبين والذكر الحكيم، وهو لمن تمسك به في الدنيا طريق التوفيق والنجاح وفي الآخرة سبيل الفوز والفلاح، وإن قصص الأنبياء السابقين والأمم الغابرين، إن هي إلا عبرة وعظة للناس كافة ووعيد لمن أنكر البعث والحساب بعد الموت.

ـ ثانياً ـ أهمية ومصداقية البعثة المحمدية:

أشار الدكتور يوسف جاد الحق في كتابه إلى أن محمداً ﷺ هو نبي الله ورسوله وأنه جاء هادياً ومبشراً ونذيراً لقومه وللناس أجمعين تصديقاً لقوله تعالى: ﴿**يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً**﴾ "سورة الأحزاب: الآية 45".

وأنه يحمل رسالة التوحيد والإيمان

والخير والهدى، وأنه في ذات الوقت بعث رحمة للعالمين لقوله عز وجل ﴿وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين﴾ "سورية الأنبياء: الآية 107".

كما أشار الكتاب إلى السيرة الحميدة العطرة وإلى الأخلاق الرفيعة والسلوك القويم المستقيم لمحمد في مجتمع مكة وقريش قبل البعثة، وأنه كان يوصف بـ {الصادق الأمين}. وأن هذه الصفات الرائعة هي ذات دلالة خاصة لمن سيصبح فيما بعد نبي الهدى والرحمة، إذ لا يمكن لإنسان غير سوي أو منحرف السيرة والسلوك أن يختاره الله ليحمل رسالة خير وهدى ورحمة لقومه وللإنسانية كافة.

إن سجايا الرسول الكريم الحميدة قبل البعثة وبعدها تؤكد على أنه كان مثلاً يحتذى، في البعد عن التجبر والخيلاء، حتى مع أعدائه الذين نصره الله عليهم، وأنه كان مثالاً صادقاً للعفو والبر والوفاء والرحمة، وكذلك مثالاً للصبر والعزيمة والإرادة في حمل الرسالة، وفي الاطمئنان واليقين إلى نصر الله له لأنه كان نبياً موعوداً، وكذلك فإن الرسول الكريم لم يناور أو يساوم في الدعوة إلى دينه الحنيف، ولم يتهاون في نشر رسالته الإيمانية التوحيدية إلى الإسلام، والذي يدين به ـ وبعد انقضاء أربعة عشر قرناً من الزمان على البعثة المحمدية ـ ربع سكان عالمنا، وما ذلك إلا تأكيداً على مصداقية وأهمية البعثة المحمدية المؤيدة بنصر الله لدينه ونبيه.

ـ ثالثاً ـ صدق النبوءات المعرفية، والنبوءات العلمية، الدالة على عظمة الخالق سبحانه وتعالى التي جاء بها القرآن الكريم:

لقد كان القرآن الكريم موضوعاً ومصدراً لدراسات مستفيضة، لم تتوقف على مر الزمن، ومترافقة مع اجتهادات ومكتشفات في شتى ضروب المعرفة الإنسانية، وكذلك مع نبوءات معرفية، وتنبوءات علمية ـ كونية ـ توصل العلماء أخيراً إلى كشف بعض ألغازها وخباياها وأسرارها.

ذكر المؤلف إلى أن النبوءة المعرفية هي غير النبوءة العلمية، حيث أن الأولى هي ما يتصل بأحداث سوف تقع وتتبئ بوقوعها قبل أوانها إلا أنها طي الغيب، أو رؤيا وصفية سلوكية تميز حال قوم من الأقوام مع التقادم الزمني، ومن ذلك الآيات القرآنية التي تصف اليهود في سلوكهم كخاصية تلازمهم على مر الأيام والسنين، وكذلك انتصار الروم على الفرس بعد هزيمتهم، ثم وصف حال المسلمين في الزمن

القادم، وكذلك التنبؤ بموت الرسول الكريم نفسه.

أما النبوءة العلمية، فهي ما يتصل بقضايا العلوم عامة، وما يتحقق منها تباعاً وفق مراحل تطور البشرية علمياً، والتي أشارت آيات القرآن الكريم والأحاديث الشريفة إلى كثير منها، والتي تتناول خلق الإنسان وسائر المخلوقات على الأرض وفي المحيطات وما يحيط بها من أسرار وعجائب يمكن العلماء أخيراً مع التقدم العلمي التقني من فض بعض جوانبها، وفهم كنه نشوئها وتشكلها والقوانين الأزلية الناظمة لها. وإن القراءة العلمية المتبصرة للقرآن الكريم تكشف لنا مصداقية النبوءات العلمية التي أشارت إليها العديد من آياته.

ـ رابعاً ـ القرآن الكريم والعلم الحديث:

لقد حث الإسلام على العلم وشجع عليه، وحض الإنسان على إعمال الفكر لفهم العمليات الجارية في الكون والحياة، في السموات والأرض، واستنباط القوانين العلمية للظاهرات الكونية، والإفادة منها في ميادين النشاط الإنساني الهادف إلى تطوره وتقدمه، وإلى تعميق وعيه الإيماني بالله عز وجل، وإلى التأمل في عظيم خلقه وصنعه وأنه لا شيء في هذا الكون كان عبثاً أو موجوداً بمحض الصدفة، مصداقاً لقوله تعالى ﴿**وما خلقنا السموات والأرض وما بينهما لاعبين**﴾ "سورة الدخان: الآية 38".

في الفصل الثاني عشر من الكتاب أشار المؤلف إلى العديد من الآيات القرآنية الكريمة المتضمنة حقائق علمية دالة على ظواهر كونية وفلكية وحياتية، وعلى مظاهر وسنن كونية وطبيعية عن نشأة الحياة على الأرض... عن الكون والأجرام السماوية.. عن الهواء والماء والغلاف الجوي وحركة الكواكب والمجرات المساوية، وفق مجوعة ناظمة من السنن والقوانين الأزلية. وإن تلك الآيات جاءت في صياغتها بما يفهم منها أهل العلم في كل عصر جوهر معانيها بما يتوفر لهم من معارف علمية ومعرفية كان للقرآن الكريم فضل السبق في الكشف عما كان مجهولاً من حقائق الكون وقوانينه العلمية والتي اكتشفها العلم الحديث في عصرنا، والدالة على عظمة الخالق وقدرته وصدق نبيه ورسالته ودينه وقرآنه.

ـ خامساً ـ الفكر والعقل في القرآن الكريم والقضايا العصرية:

يشير الدكتور يوسف جاد الحق في كتابه إلى أن الرسول الكريم ﷺ كان قبل بعثه

دائم التفكير في الكون وفي خلق السموات والأرض، وأن عقله كان مشغولاً بتفسير الظاهرات الكونية والحياة والموت لبني البشر، وأن غار حراء هو المكان الذي كان يلجأ إليه سعياً لصفاء تفكيره المتسائل والمتعبد، والذي نزل عليه فيه الوحي بواسطة جبريل الأمين عليه السلام...

كما ويشير إلى أن القرآن الكريم يتوجه دوماً بالخطاب إلى {أولي الألباب} وإلى {الذين يعقلون} و{أولي الأبصار} و{الذين يتفكرون} و{الذين يعلمون}.

وإذ يخاطب عقل الإنسان وتفكيره، فإنما يحثه على الدراسة والبحث وتقصي حقائق العلم والمعرفة التي لا يبلغها إلا باستخدام العقل وإعمال الفكر. وكل ذلك حتى يتحقق للإنسان المعرفة العلمية والقناعة الإيمانية بوحدانية الله وقدرته ونعمه، وبديع صنعه وخلقه، قناعة قائمة على يقين لا يزيغه هوى ولا ينحرف به ضلال أو وسوسة الشيطان.

وفي قضايا عصرنا الحالي كم كان حكم القرآن مصيباً عندما تناول بعض الأقوام ـ اليهود ـ بما كانوا عليه وما يستمرون فيه من سلوك شائن، ومن لؤم متأصل في طبعهم، وميلهم إلى القتل وسفك الدماء، ونقض العهود والمواثيق، وإشعال نار الفتن والحروب، ونشر الفسق والفساد كما هو واقع حالهم.

كما وإن الغرب {الاستعماري} الذي يدين بالمسيحية لم يدرك كما يجب، أو أنه أدرك ويتجاهل عن عمد وقصد المكانة الرفيعة التي يوليها القرآن للسيد المسيح عليه السلام، ولوالدته السيدة العذراء، ولقضية الحرية والشورى والإجماع وحقوق الآخرين التي تناولتها آيات القرآن الكريم، ويرفع في وجوهنا قضايا الحرية والديمقراطية وكأننا ننكرها، لينال من عقيدتنا وثقافتنا، وليغرس وهماً بأن عقيدتنا متخلفة ومتحجرة عن فهم وتعاطي قضايا العصر... علماً أننا كنا أسبق منه بقرون وقرون في التأكيد عليه. ذلك أن الإسلام دين حضارة ورقي يحفظ ويراعي الحرمات ويحافظ على الحقوق والحريات وينادي بالسلام والمساواة، ويتعارض مع الاستكبار والاستبداد ويرفض الإرهاب والتمييز العرقي والعنصري بين الأمم والشعوب، ويؤكد على الشورى ورأي الجماعة وحرية الكلمة...

إن الكتاب بحق فيه الكثير من الجهد والاجتهاد والتوضيح والمقاربة، والتأكيد على إثبات نسبة القرآن إلى مصدره الإلهي والبرهان على ما صدقته الأيام والبحوث

العلمية على ما جاء فيه، كما وأنه رد بليغ على كل الذين يتطاولون على الإسلام وينعتونه ظلماً بالإرهاب...

❑❑

دمشق في أدب الرحالة العرب

محمد عيد الخربوطلي

عرف العرب الرحالة قبل الإسلام، فمارس بعضهم الترحال في مواطنهم والبلدان المتاخمة لهم، وقاموا برحلتي الشتاء والصيف، ورحل بعضهم عن طريق السفن فوصلوا إلى الهند وأفريقية، ولما انتشر الإسلام واتسعت رقعة دولته وما إن جاء القرن الثالث الهجري حتى كانت جيوش العرب تفتح بلاد ما وراء النهر وبلاد الأندلس فصارت إمبراطورية العرب المسلمين ممتدة من حدود الهند والصين شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً، ومن آسيا الوسطى وجبال القوقاز شمالاً إلى الصحراء الأفريقية الكبرى جنوباً.

ويومها لم يكن في هذه الدولة جواز سفر ولا تأشيرة خروج من بلاد لآخر مما سهل الرحلة لمن أراد السفر في طلب العلم أو التجارة أو كلاهما معاً فكثر الرحالة العرب في العصور الأولى والوسطى ودونوا ما شاهدوه وما سمعوه وما لاقوه في رحلاتهم بسرد سلس ووصف رائع للأحداث.

ومعظم الرحالة دخلوا مدينة الشام، وأقاموا بين جنباتها إما لطلب العلم أو للتجارة وتنزهوا في غوطتها وروابيها فجاء وصفهم لها وصف المحب المشتاق وتحدثوا عنها حديث العاشق الولهان، وكيف لا..! ودمشق مدينة السحر والحضارة والتاريخ.

تكلم الرحالة العرب عن دمشق عندما دونوا رحلاتهم فجاءت نصوص كثيرة في وصفها، ولم يخل كتاب جغرافي أو أدبي أو تاريخي من الحديث عنها.. وسأختار بعض النصوص للرحالة العرب في وصف دمشق.

1 ـ **ابن الفقيه الهمذاني:** المتوفى بعد سنة 290 هـ صنف كتاباً سماه (البلدان) بعد

أن قام برحلة طويلة. وقد وصلنا مختصر له وفيه قسم خاص عن دمشق وفضلها والشام وتسميتها، وذكر الأحاديث الشريفة التي وردت فيها مثل: (الشام صفوة الله من بلاده، وإليه يجتبي صفوته من عباده، يا أهل اليمن عليكم بالشام فإن صفوة الله من الأرض الشام).

وذكر قول ابن القرية للحجاج لما سأله عن الشام فقال: "عروس في نسوة جلوس كلهن يزفنها ويرفدنها".

وذكر قول يحيى بن أكثم عن دمشق: ليس في الأرض بقعة أنزه من ثلاث بقاع: صغد سمرقند وغوطة دمشق ونهر الأبلة".

وبعد ذلك ذكر موقعها الجغرافي وفتحها. وقول البحتري في دمشق:

أما دمشق فقد أبدت محاسنها

وقد وفى لك مطربها بما وعدا

إذا أردت ملأت العين من بلد

مستحسن وزمان يشبه البلدا

ثم ذكر مسجدها وأبوابها.

2 ـ **البلخي:** المتوفى سنة 322 هـ عالم كبير جمع بين الشريعة والفلسفة والأدب والفنون، صنف حوالي ستين مصنفاً، وأهم مصنفاته (صورة الأقاليم) وهو مصنف جغرافي كبير وما يزال مخطوطاً لكن الباحث صلاح الدين المنجد نشر منه النص المتعلق بدمشق ومنه قوله: مدينة دمشق، وهي من أجمل مدن الشام، وهي في أرض واسعة بين "جبال تحف بها مياه كثيرة وأشجار وزروع متصلة، وتسمى تلك البقعة الغوطة، ومخرج مائها من تحت كنيسة يقال لها الفيجة، وهو يسقي دمشق وبيوتها والغوطة وقراها.

3 ـ **الإصطخري:** المتوفى سنة 346 هـ، مصنف قام بسياحة طاف فيها بلاد العرب وبعض بلاد الهند فقد كان محباً للأسفار والرحلات فصنف كتابه (المسالك والممالك) وزوده بالخرائط المفصلة، ولما تكلم عن دمشق وموقعها تكلم عن مائها وغوطتها ومسجدها وطولها وعرضها، فجاء كلامه كلام العالم المتمكن من كل العلوم.

4 ـ **أما المسعودي:** المتوفى سنة 346 هـ فقد زار دمشق عدة مرات ذكر ذلك في كتابه (مروج الذهب) وله عدة كتب عن رحلاته، فقد تكلم عن مشق وعمن بناها ومسجدها وأسواقها وقصورها وأبوابها وأوصافها وموقعها ومن حكمها إلى تاريخه وقال: "دمشق طولها سبعون درجة وعرضها ثلاثة وثلاثون درجة".

5 ـ **وللمقدسي:** المتوفى سنة 335 هـ كتاب (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم) وهو شخصية عجيبة ومهمة، اعتبره المستشرق الروسي (كراتشكوفسكي) آخر عظماء المدرسة الكلاسيكية في الجغرافية العربية بينما يعتبره المستشرق الألماني شبرنكر أكبر جغرافي عرفته البشرية قاطبة لأنه لم يسبقه شخص في اتساع أسفاره وعمق ملاحظاته وإخضاعه المادة التي جمعها لصياغة منظمة. فكتابه من أكثر المصنفات الجغرافية في الأدب العربي قيمة، لذلك يعد من أهم المصادر في إعطاء المعلومات الجغرافية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والسياسية، فهو غني جداً، ويلمس القارئ فيه أصالة الوصف المستند إلى المشاهدة الشخصية فهو يتكلم عن دمشق بما رآه بأم عينه وليس نقلاً عن غيره قال: دمشق هي مصر الشام ودار الملك أيام بني أمية، وثَمَّ قصورهم وآثارهم وبنيانهم خشب وطين، أكثر أسواقها مغطاة، وهو بلد قد خرقته الأنهار، وأحدقت به الأشجار وكثرت به الثمار، لا ترى أحسن من حماماتها، ولا أعجب من فواراتها، ولا أحزم من أهلها. ثم أسهب في الحديث عن أبوابها ووصف مسجدها وكأنه هو الذي بناه.

6 ـ **والشريف الإدريسي:** المتوفى سنة 560 هـ زار كثيراً من الأقاليم والأماكن غير المألوفة، فصنف كتابه (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق) ووصف فيه دمشق فقال: من أجمل بلاد الشام وأحسنها مكاناً وأعدلها هواء وأطيبها ثرىً، وأكثرها مياهاً وأغزرها فواكه، وأعمها خصباً وأوفرها مالاً لها جبال ومزارع تعرف بالغوطة. وقال: دمشق جامعة لصنوف من المحاسن وضروب من الصناعات فديباجها يضاهي ديباج الروم... وقال عن حلوياتها: وأما الحلاوات فيها فمنها ما لا يوجد بغيرها ولا يوصف كثرة وطيباً وجودة...

7 ـ **أما ابن جبير الأندلسي:** المتوفى سنة 614 هـ فقد قام بثلاث رحلات إلى الشرق وكلما دخل دمشق دهش بازدهارها العلمي وجاء وصفه لها آية في الحسن ومما قاله: دمشق جنة المشرق، ومطلع حسنه المؤنق المشرق، وعروس تحلت بأزاهير الرياحين وتجلت في حلل سندسية من البساتين، وتشرفت بأن آوى الله المسيح وأمه إلى ربوة ذات قرار معين، ظل ظليل وماء سلسبيل...

وقال إن كانت الجنة في الأرض فدمشق لاشك فيها وإن كانت في السماء فهي بحيث

تسامتها وتحاذيها...

ثم وصف مسجدها بوصف دقيق عجيب حتى أنه صعد للقبة ووصفها من داخلها.

8 ـ **وشيخ الربوة الدمشقي:** المتوفى سنة 727 هـ ألف كتابه الشهير (نخبة الدهر في عجائب البر والبحر) وقد ضم معلومات نفتقدها في باقي المؤلفات، خاصة فيما يتعلق بالشام وفلسطين فيعتبر كتابه مصدراً أساسياً لجغرافية وتاريخ الشام ووصف دمشق وضواحيها وأنهارها ومسجدها.

ومما ذكره عن دمشق: دمشق مقسومة ثلاث طبقات:

قسم مبثوث العمارة في غوطتها لو جمع لكان مدينة عظيمة، ما بين جواسق وقصور وقاعات وإسطبلات وطواحين وحمامات وأسواق ومدارس وترب وجوامع ومساجد ومشاهد غير القرى والضياع الأمهات وهذا الذي ذكرناه لا يوجد بغيرها أصلاً.

والقسم الثاني: تحت الأرض منها مدينة أخرى من متصرفات المياه والقِنى وجداول ومسارب ومخازن وقنوات تحت الأرض.

والقسم الثالث: سورها وما فيه وحوله من المعمور. وكأنما هي في وصفها طائر أبيض في مرج أخضر يترشف ما يصل إليه من الماء أولاً فأولاً. وتميز بوصفه الدقيق لصناعة تقطير الورد المعروف عن الدماشقة فذكر حقول الورد الدمشقي ومراحل التقطير كلها من قطف الزهور إلى حمل العطر المستخرج منه إلى سائر البلاد كالحجاز والهند والصين.

وما ذكرناه عن دمشق ووصفها في أدب الرحالة ما هو إلا نذير يسير فلو جمع ما ذكر في كتب الرحالة عن دمشق لبلغ المجلدات الكبار ولكن ألمحنا بإشارة إلى قيمة هذا الأدب الذي عرفه الأدب العربي في القرن الثالث الهجري، ولعلنا بذلك نوفي دمشق بعض حقها علينا....

---

* عضو الجمعية الجغرافية السورية.

❑❑

قراءة في كتاب القطوف الدانية

د.نجاة المريني

بإعلان جامعة الدول العربية مدينة دمشق عاصمة الثقافة العربية خلال السنة الحالية 2008 أقدمت وزارة الثقافة السورية على إصدار المجموعة الكاملة لأعمال رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق الدكتور شاكر الفحام ضمن منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب في خمسة أجزاء، في طبعة أنيقة تحت عنوان "القطوف الدانية"، اعتنى بجمع هذه الأعمال وتصنيفها والتقديم لها الأستاذ محمود الأرناؤوط الذي أهداني مشكوراً نسخة من هذا الكتاب في الموسوعة، وهو سفر جليل احتفت وزارة الثقافة السورية في متم شهر مارس 2008 بتقديمه للباحثين والمثقفين في ندوة علمية تحدث خلالها صفوة من الأساتذة الجامعيين وبعض أعضاء مجمع اللغة العربية بدمشق، وحضرها الأستاذ المحتفى به الدكتور الفحام الذي أعرب للجميع عن شكره وامتنانه لهذه الالتفاتة التي أكدت عمق العلاقة التي تربطه بالبحث والباحثين في بلاده وفي غيرها من بلاد العروبة والإسلام.

والكتاب عمل جليل أنجزه الأستاذ الأرناؤوط بعناية كبيرة، فقد جمع وصنف أعمال الدكتور الفحام تبعاً لموضوعاتها، فهو يقول: "كانت رحلة شاقة وممتعة في آن معاً، شاقة لأن أستاذنا الفحام كتب مقالاته على فترات متباعدة ولم يحتفظ بقائمة بها ولم يعد في ذاكرته إلاَّ القليل عنها، وممتعة للفوائد التي حصلتها من قراءتي لها" 8/1.

وبعد عملية الجمع كانت عملية التصنيف والترتيب والتبويب، إذ من خلالها يتبين ما للتتبع من قدرة على سبر أعماق العمل المنجز والإبحار في أعماقه وتحفيز القارئ على الاستفادة منه، فالتصنيف إبداع من نوع آخر تظهر فيه شخصية المصنف العلمية والأدبية ومدى استيعابه لما قرأ

وصنف وإن في فترات متباعدة.

وقد أثمرت عملية التصنيف على إنجاز خمسة مجلدات رتبها المصنف كالآتي:

الجزء الأول: وعني بالمقدمات التي كان يكتبها المؤلف الدكتور شاكر الفحام لمن قصده من المؤلفين لمؤلفاتهم منها تقديم "كتاب الأشباه والنظائر للسيوطي" وحقق أجزاءه الأربعة تباعاً الأساتذة عبد الإله نبهان وغازي طليمات وإبراهيم عبد الله وأحمد مختار الشريف وصدرت ضمن منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق سنة 1985 وتقديم كتاب "معجم الشعراء من تاريخ مدينة دمشق" لابن عساكر وحققه جماعة من الأساتذة وصدر ضمن منشورات دار الفكر بدمشق سنة 1999، ولا يكتفي صاحب التقديم بالتعريف بالعمل الذي أنجز بل تراه يستغرق في التعريف بالمؤلِّف وصاحبه ومشروعه العلمي، من ذلك ما كتبه من كتاب "الأشباه والنظائر" للسيوطي فهو يعرف بالسيوطي وبمؤلفاته وبجهوده، يقول عنه "وتنوعت مؤلفاته بتنوع ثقافته وغزرت حتى بلغ بها بعضهم ستمائة كتاب، أغنت المكتبة العربية ودلت على سعة إطلاعه ومقدرته الفائقة في ضم ما تناثر من نصوص في الموضوع الواحد، ثم اتسمت بما تؤدي إليه الإحاطة الشاملة والذهن المتوقد من تهدٍّ إلى موضوعات فيها الكثير من الابتكار والجدة والطرافة"

130/1، ويتعرض بعد ذلك للتحقيقات التي أنجزت وشابها الضعف أو النقص ليخلص إلى التحقيق الذي يقدم له مبرزاً قيمته وفائدته منوهاً بجهود المحققين، يقول: "لا يسعني وأنا أتصفح ما قام به السادة الباحثون، إلا أن أزجي لهم الثناء خالصاً، وأتوقع لهم نجاحاً مطرداً في ميدان التحقيق وإحياء التراث" 133/1.

وأول بحوث المقدمات مقدمة "كتاب الفرزدق" وهو الأطروحة التي نال بها الأستاذ درجة الدكتوراه من كلية آداب جامعة القاهرة سنة 1963 ثم صدرت في كتاب سنة 1977، وهو عمل رصين "إذ استهوى الشاعر الفرزدق الباحث بقوة شعره وجمال صياغته ومقدرته الفذة في التعبير، كأنما سخر الكلام له، يتصرف فيه بهواه "ج 16/1، وفي باب المقدمات أيضاً كتب "تقديماً لكتاب مبادئ الطب الباطني لهاريسون" وقد قام بترجمته جماعة من الباحثين بإشراف الأستاذ فيصل الصباغ وصدر ضمن منشورات وزارة التعليم العالي في سوريا سنة 1979، وهو مقال أوضح فيه الدكتور الفحام ما عاشته اللغة

العربية من أمجاد سنين عديدة وما عرفته خلال أحقاب من حروب شرسة وصراعات قاتلة في فترات الغفوة والإهمال حيث استبد المستعمرون بالأراضي والعقول، لولا أن تداركت رحمة الله البلاد الإسلامية فبعث لها من أبنائها من يعيد البريق لهذه اللغة، فقدم لنا تجربة رائدة للقطر السوري الشقيق في تدريس العلوم منذ تأسيس معهد الطب بدمشق سنة 1901 وأثنى على الخدمات التي قدمتها الجامعات السورية في بعث نفس جديد للغة الضاد في مجال تدريس العلوم يقول: "وأي سعادة غامرة يحسها العربي وهو يرى هذه اللغة الشريفة تدور بها الألسنة فصيحة، متدفقة، وتتناول بها كل موضوع من موضوعات المعرفة في سهولة ويسر "56/1، وفي رد الاعتبار لهذه اللغة قام جماعة من الأساتذة بإشراف الدكتور فيصل الصباغ بإنجاز ترجمة عمل علمي جاد للدكتور هاريسون وهو "مبادئ الطب الباطني"، و"يعد مرجعاً موثوقاً به في الطب الباطني" 57/1.

كما يضم هذا الجزء التقديم الذي كتبه الدكتور الفحام لتحقيق كتاب "شذرات الذهب في أخبار من ذهب" لابن العماد الحنبلي، وأنجزه الأستاذ محمود الأرناؤوط سنة 1986 - 1995، وهو تقديم جامع مفيد، ألم بطبعته الأولى، وقد نشرها في ثمانية أجزاء مكتبة المقدسي سنة 1351 هـ وهي طبعة مليئة "بالتحريف والتصحيف والسقط" أما الطبعة الجديدة التي قيض الله لها الأستاذ الأرناؤوط ليقدم لنا "تحقيقاً علمياً للكتاب، كلفه جهداً جاهداً فجاء في أبهى حلة "مثل هذا القريظ يفيد ما للعمل الجاد من قيمة تبعث على الارتياح وإن كلف ذلك تبعاً ومشقة وجهداً.

وكلمات التقديم التي أنجزها الدكتور الفحام كثيرة وممتعة، فأوفى كل باحث حقه وهو يكتب مقدمه لمؤلفه. وجاءت هذه المقدمات كما يقول المصنف "كالتيجان على رؤوس أصحاب تلك المؤلفات والتحقيقات"، جمع هذه المقدمات لم يكن بالعمل الميسر إذ استغرق البحث عنها زمناً طويلاً في كتب الفكر والأدب والتراث، ومن ثم يتضح أن الإيمان بالعمل وصاحبه عنصران أساسيان في نجاح عملية البحث والتنقيب ثم الجمع فيما بعد.

وفي الشق الثاني من هذا الجزء الأول يهتم الأستاذ الأرناؤوط بالكلمات التي كان يدبجها قلم الدكتور ثم يلقيها في المناسبات العلمية منها كلمة في "افتتاح ندوة المصطلح القانوني" وكلمات تقديم الأساتذة المجمعيين

بعد انتخابهم أعضاء عاملين بمجمع اللغة العربية بدمشق ومن بينها كلمة تقديم الدكتورة ليلى الصباغ، يقول: "الأستاذة ليلى المبرزة أبداً في دراستها والمتفوقة فيما أسند إليها من أعمال نهضت بأعبائها على خير وجه، وهي الأستاذة المثالية التي أفادت طلابها وخرّجتهم فأحسنت تخريجهم" 462/1.

ولهذه الكلمات أبعاد علمية وأدبية وتوجيهية، فهي ـ إن صح القول ـ تعطي فكرة جامعة عن الندوة وموضوعاتها وعن الأهداف منها، يقول في "مهرجان تحية ابن سينا في ذكرى ميلاده الألفية": "إن سيرة الشيخ الرئيس على وجازتها غنية موحية حافلة بكل ما يستوقف مطالعها، يروعك أول ما يروعك في هذه السيرة ذكاء ابن سينا المتوقد ومواهبه الفذة، عبقريته ملء إهابه... ثم يروعك هذا الدأب والصبر، لا يعرف الملل ولا ينزل بساحته الضجر، يذكر عن نفسه حين توفر على العلم فيقول: "وفي هذه المدة ما نمت ليلة واحدة بطولها، ولا اشتغلت في النهار بغيره" 257/1.

أما **الجزء الثاني** من هذه الموسوعة فينقسم قسمين:

الأول: ويضم المقالات التي كتبها الأستاذ الفحام ونشرت في مجلات منها مجلة المعرفة ومجلة المعلم العربي الدمشقية أو مجلة العرب بالرياض في موضوعات مختلفة منها "نظرة في المعاجم العربية الحديثة، وتعليقات على تصحيح ديوان البستي وتعليقات على المستدرك على شعر منصور النمري، "كما كتب عن دار الكتب الظاهرية في ذكرى افتتاحها المئوية، وعن مدينة إصطنبول، وقصتي في مجموع المتون وعنها يقول "مجموع المتون يمثل صورة الثقافة العامة التي كان على أبناء ذلك الجيل أن يلموا بها، بل أن يحذقوها دراسة قبل أن يتوزعهم التخصص "85/2" وغيرها.

الثاني: ويضم سير الأعلام بالتعريف بهم وبأشهر مؤلفاتهم وما امتازوا به من قدرة على الكتابة والتأليف، مبرزاً مواقفهم من القضايا التي جندوا أقلامهم للدفاع عنها، وممن ترجم لهم ساطع الحصري (ت 1968) وعنه يقول: "كان ساطع أمة وحده، نهض بأعباء لا ينهض بها العصبة أولو القوة، جهد ما وسعه الجهد لتكون التربية الوسيلة المحققة لخلق الإنسان العربي المؤمن بالوحدة العربية وتقديم الإنسان، وكانت تجربته حية خصبة يراجعها، ويعدل فيها ما وضح له خلله، لتؤدي أغراضها، وتوفي على الغاية المبتغاة"

285/2، وترجم لعبد العزيز الميمني الراجكوتي (ت 1987) وعبد اللطيف الطيباوي (ت 1981) وعلي الفقيه حسن (ت 1985) وحسني سبح (ت 1986) ومحمد كامل عياد (ت 1986) وعبد الهادي هاشم (ت 1988) وغيرهم ممن ساعدهم الحظ ليتحدث عنهم الأستاذ الفحام ويعرف بهم في مجلات عربية مختلفة وساعدهم الحظ أكثر بأن حفظت هذه الترجمات في كتاب يحفظها من الضياع وهو القطوف الدانية.

أما **الجزء الثالث** من هذه الموسوعة فيضم مقالات أغلبها نشر بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، وهي تفيد تتبع الأستاذ الفحام لما كان ينشر من كتب ومؤلفات تدور في رحاب اختصاصه واهتمامه، قد تكون تعليقاً أو تعريفاً، ومن الكتب التي عرف بها وقدم لها "قراءة في كتاب الفهرست لابن النديم" نشر بمجلة مجمع اللغة العربية سنة 1992 "وفهارس المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية بباريس" ونشر بنفس مجلة المجمع سنة 1986 و"التعليقات والنوادر" لأبي علي الهجري "وهي دراسة ومختارات للأستاذ حمد الجاسر وغيرها، كما عني بالتعريف بـ "ديوان ابن الرومي" و"ثلاثة كتب لابن فارس" بتحقيق الدكتور أحمد خان و"المستدرك على ديوان ديك الجن" و"أطلس العالم وتشويه الأسماء" وغيرها، ويكاد هذا الجزء أن يكون تكملة للقسم الأول من الجزء الثاني من هذه الموسوعة التي جمعت شتات كتابات الأستاذ الفحام.

ويضم **الجزء الرابع** أربعة بحوث نشرت في مجلات مختلفة منها "اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية" ونشر الموسوعة العربية المجلد الأول، دمشق 1998 و"محمد الخامس والمحنة" ونشر ضمن كتاب "الذكرى الخمسون لثورة الملك والشعب" الذي أصدرته أكاديمية المملكة المغربية سنة 2003م (وللإشارة فالدكتور شاكر الفحام عضو أكاديمية المملكة المغربية). و"كتاب الدلائل في غريب الحديث لأبي محمد قاسم بن ثابت العوفي السرقسطي، ونظرات في ديوان بشار بن برد"، وقد لفت الأستاذ الفحام الانتباه وهو يكتب هذه البحوث إلى مجموعة من الحكم والأمثال التي يجب أن يتمسك بها طالب العلم ويضعها نصب عينيه، منها: من تصدر قبل أوانه فقد تصدى لهوانه، إن الرجل لا يولد عالماً، وإنما العلم بالتعلم"، والبحوث تحكي مسيرة الأستاذ الفحام العلمية بقلمه من خلال قراءاته وتوضيحاته وتعليقاته.

أما **الجزء الخامس** والأخير فيضم النصوص المحققة التي أنجزها الأستاذ الفحام، وبلغت أحد عشر نصاً منها: "كتاب اللامات لأبي الحسن أحمد بن فارس وترجمة أبي علي الفارسي مستخرجة من كتاب بغية الطلب في تاريخ حلب لابن العديم وترجمة أبي منصور الثعالبي مستخرجة من كتاب الوافي بالوفيات للصلاح الصفدي، ومن نوادر المخطوطات العربية: مذكرات الأستاذ الميمني والمختار من شعر بشار "للتجيبي وغيرها من النصوص التي اعتنى بتحقيقها وإخراجها وطبعها...

لقد شكّل الكتاب بموضوعاته ومقالاته نبعاً ثرياً ودفقاً وهاجاً لفكر الأستاذ شاكر الفحام في تعامله مع كل موضوع أثار اهتمامه وأوقد جذوة الكتابة لديه بعشق وموضوعية، ويبدو أن ممارسة الكتابة من خلال هذه الأعمال فن ودربة، لا ينجح فيها إلا من عشق القلم رفيقاً والقراءة حبيباً، فآليات الاستمتاع بما نقرأ وأدوات إنتاج ما استمعنا به رهينان بقراءات معرفية وملكات ذاتية، إذ يكشف كل جزء من هذا الكتاب لوحات أدبية رائقة لمجموعة من الأعلام الذين حظوا بعناية الأستاذ شاكر الفحام ودراسات أكاديمية متميزة لمؤلفاته تراثية بعد العهد بيننا وبين أصحابنا فنجح الأستاذ في إعادة البريق إليها وإلى مؤلفيها بلغة ساحرة تجذب القارئ وتحدث لديه خلخلة معرفة ليكب على القراءة والمتابعة.

عمل علمي جاد ومتميز يعبر عن وفاء وعرفان لمن كان له (الفضل الكبير على طلبة العلم) في سوريا، وصاحب الأيادي البيضاء إلى البحث العلمي في دمشق، فهو الأستاذ المبرز ورئيس الجامعة اللامع والوزير الموفق في التربية والتعليم العالي ورئيس هيئة الموسوعة العربية في سوريا ورئيس مجمع اللغة العربية بدمشق، وهو العضو البارز في أكاديمية المملكة المغربية إلى غيرها من المهام العلمية التي مارسها بحنكة واقتدار وتواضع وإيثار.

وصفه جامع الأعمال ومصنفها الأستاذ محمود الأرناؤوط بـ (الحصافة والبراعة وبعد الغور في فقه النص الأدبي، وأوتي من الإخلاص للعمل الذي يتولاه ما لا مزيد عليه) شهادة مريد صادقة عرفه عن قرب وخبر أريحيته وهو يمارس عمله العلمي ويشرف على الرسائل والأطاريح الجامعية ويبدي آراءه في كل ما استعصى حله من الأمور والقضايا برفق واتزان، ولقد لمست

ذلك عن قرب في زيارتي لدمشق في يوليو 2005، فبهرني بتواضعه ورقته وحواره، كنت أنصت إليه باهتمام وهو يتحدث عن التراث العربي وعن العلماء الأفذاذ الذين لم تشغلهم مناصب ولا أموال، رضاهم في علم يوسع مداركهم وبحث يشغل تفكيرهم، ممثلاً لذلك بنماذج عديدة من العلماء والمفكرين، صفوة سحرته عطاءاتها وأسرته كتاباتها في ألوان معرفية مختلفة: في الفقه والتاريخ والأدب شعره ونثره، في اللغة والصرف والبيان، ذاكرة حية لرجل في مثل سنه أمر يبعث على الاعتزاز به وعلى التمسك بأذياله، كان حديثه متدفقاً كشلال تتبلور مياهه أمام المشاهد، فحصل لي من الفائدة ما أنا مدين له بها في العلم والتواضع.

يشكل مجموع "القطوف الدانية" موسوعة علمية أنجزها بعناية وحب، وعلم وتواضع الأستاذ الأرناؤوط تكريماً لعالم جليل، واعترافاً للعلماء بأفضالهم على كل باحث وطالب علم.

والعمل كما سبقت الإشارة في خمسة أجزاء، استأثر كل جزء بجانب من أعمال الأستاذ شاكر الفحام، ولعل الفضل يعود في مع هذه الكلمات والتقديمات والتحقيقات الموزعة في المجلات والأضمومات الأدبية إلى الأستاذ الأرناؤوط، وهو جهد كبير اقتضى دون شك وقتاً وعملاً وصبراً وطول نفس، إضافة إلى التحريات الدقيقة وهو يلم شتات هذه الكلمات أو التقديمات بشغف وحب، إذ لا يمكن للمرء أن يتوفق في عمل ما وأن يبدي براعته في إنجازه إذا لم يعش حالة عشق وحب لما ينجز مهما كانت الصعاب ومهما كانت الإحباطات، لقد أمتع الأستاذ الأرناؤوط الباحثين وأفادهم بلملمة كتابات قد تصبح ذات يوم منسية في لفافات المجلات لا ينتبه إليها أحد ولا يحفل بالاستفادة منها أحد، وهكذا لولا حب الأستاذ الجامع للعمل واستغراقه في خدمته سنوات مكباً على مجلدات مجلات قديمة وحديثة مستقصياً ما تضمه من إنتاج الأستاذ المحتفى به لما استطاع الباحث في العالم العربي وغيره أن يطلع على هذه الأعمال وأن يفيد منها في أي وقت.

ولعل أهم ما استوقفني طويلاً ما وفق إليه الأستاذ الفحام في استخراج تراجم مفيدة للعديد من الأدباء والعلماء من كتب بعينها، من ذلك استخراجه ترجمة أبي الفتح البستي من مصدرين من "كتاب الوافي بالوفيات للصفدي" ومن "تاريخ مدينة دمشق" لابن عساكر، كما استخرج ترجمتين اثنتين من

كتاب "تاريخ دمشق" لابن عساكر، الأولى للراعي النميري والثانية لحميد بن ثور الهلالي وغير ذلك.

ولم يكتف الأستاذ الأرناؤوط بجمع آثار العلامة الفحام وتصنيفها وتقديمها بل اهتم بدقة وعناية بما كان للتحقيق والتوثيق من فوائد إضافية في التوضيح والشرح والتقريب، وهكذا فقد أبان في عمله عن خطة منهجية في التعامل مع النقول بضبط الأقوال والاستناد إلى النصوص المحققة فيما يتعلق بما أملاه صاحب الترجمة رواية أو قراءة، منبهاً إلى الاختلافات مذكراً بالروايات المتعددة الواردة في ديوان الشاعر أو في المصادر المختلفة دون أن ينسى شرح الكلمات الصعبة أو النادرة الاستعمال كلما أحس بضرورة ذلك، ملتزماً بالمنهج العلمي الصارم في الاستقصاء والضبط والإحالة والتوثيق ما يثير الإعجاب والتنويه بالجهود المبذولة في صمت ونكران ذات، بعيداً عن البهرجة والادعاء.

ومما يلفت النظر والمصنف يقدم لهذه الموسوعة أن يكون الشكر والتقديم علامة مضيئة لمن ساعده ومدَّ له يد العون وسلوكاً حضارياً راقياً، وفي مقدمتهم السيدة مديحة العنبري حرم الأستاذ "لتسهيلها عليه مهمة إعداد الكتاب"، ولمن أسهم في تصحيح تجارب الكتاب وهما الأستاذان بدر الدين مراد ووليد يوسف العاني، كما يخص بالشكر ابنه السيد عبد القادر الأرناؤوط الذي لم يبخل على العمل المنجز بالتصحيح والمقابلة والتجهيز للنشر، وفي مثل هذا السلوك ما يؤكد نبل العالم المتواضع واعترافه بما للآخر من أياد في المتابعة والإنجاز واستيفائه حظه من الشكر والتقدير بعد العمل والمثابرة والإنجاز.

❑❑

حوار مع ثائر ديب:
(لا ينبغي أن نبقى قطاع طرق وقراصنة في الساحة الثقافية العالمية)

حاورته: عصمت كامل إسماعيل

انطلاقاً من شعار "حماية تعبيرات التنوع الثقافي وترقيتها" الذي أطلقته منظمة اليونسكو لهذا العام في اليوم العالمي للكتاب وحقوق المؤلف، دعماً منها لزيادة المقروئية وحماية الحقوق الفكرية، كان هذا الحوار مع واحد من وجوه الثقافة الهامة والنشطة في سوريا، تميّز بصمته ودأبه اللافتين.

ثائر ديب من مواليد العام 1962، عضو اتحاد الكتاب العرب ـ جمعية الترجمة؛ وعضو هيئة تحرير مجلة "الآداب العالمية" التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق؛ مدير الترجمة في الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة؛ وهو يعدّ الآن لإصدار مجلة فصلية تعنى بالترجمة ودراستها تصدر عن مديرية الترجمة في الهيئة السورية للكتاب؛ له العديد من الدراسات والأبحاث النقدية والفكرية المنشورة في الدوريات العربية؛ شارك في كثير من المؤتمرات العربية والدولية المعنية بقضايا الأدب والثقافة والترجمة؛ وهو من كتّاب الموسوعة العربية التي تصدرها الهيئة العامة للموسوعة العربية في دمشق، حيث شارك بعديد من المداخل الأدبية والثقافية؛ قدّم للمكتبة العربية عدداً كبيراً من الكتب المترجمة التي لفتت الانتباه بحسن اختيارها، منها:

- **تأملات في المنفى، وفرويد وغير الأوروبيين** لإدوارد سعيد.
- **الاستشراق وما بعده،** لإعجاز أحمد وإدوارد سعيد.

ـ **موقع الثقافة**، لهومي ك. بابا.
ـ **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**، لآلان هاو.
ـ **الترجمة والإمبراطورية**، لدوغلاس روبنسون.

❑ ما هي انعكاسات الشعار الذي أطلقته منظمة اليونسكو لهذا العام على الحركة الثقافية العربية؟

❑❑ أحسب أنّ الغالبية العظمى من هذه الانعكاسات لم تتعدَّ الإشارات الصحفية والخطابات إلي تشير بصورة عابرة إلى الخلل الخطير الذي تعاني منه القراءة، وحقوق المؤلف، والثقافة عموماً، في العالم العربي، دون توقف جدي أمام جذور مشكلاتنا على هذا الصعيد، في الكتابة والترجمة والإنتاج الثقافي والعلمي.

❑ كيف تصف الإطار العام الذي تجري فيه الحملات الثقافية الدولية؟

❑❑ على الرغم من أهمية الحملات التي تطلقها المنظمات التابعة للأمم المتحدة، إلا أنّها تخضع في النهاية لما أدعوه بتوازن القوى الثقافي الدولي، والذي يرتبط في النهاية بتوازن القوى الاقتصادي والسياسي فضلاً عن ارتباطه بمستوى الإبداع. والثقافة العربية تعاني من مشكلات جدية على جميع هذه المستويات، فضلاً عما تعانيه من مشكلات قديمة من حيث القدرة على إيصال إبداعاتها إلى العالم في شروط التبادل الثقافي العالمي السائد اليوم. ليس التبادل والتفاعل الثقافيين بالسلاسة أو البراءة التي قد نتصورها، وهما يرتبطان أشد الارتباط بمفهوم القوة. واعتقادي أنّ ثمة ثقافات مركزية وأخرى محيطية أو هامشية، منها الثقافة العربية، تواجه عقبات حقيقية في وصولها إلى العالم، وذلك لأسباب كثيرة، منها ما يتأتى عن الظلم الخارجي، ومنها ما ينجم عن التقصير والتخلف وغياب الإبداع في الداخل ذاته.

❑ لا يبدو ما تقوله في شعارات المنظمات الدولية والعبارات التي تطلقها على حملاتها؟

ج: عادةً ما تحاول المنظمات والهيئات الثقافية الدولية أن تنتقي تعبيرات حيادية متملصة تخفي إلى حدٍ بعيد ما هو قائم على الساحة الثقافية العالمية من عدم تكافؤ القوى الثقافية بين المناطق والبلدان. ومع ذلك يبقى في هذه التعبيرات والعناوين العريضة فرصة للثقافات الفاعلة والمبدعة يمكن لها أن تظهر من خلالها، وإن تكن محيطية أو هامشية،

بمعنى أن هذه العناوين لا تشكّل عرقلة فيما لو كانت الثقافة العربية ناشطة كما ينبغي. وهذا يعني أنه في الوقت الذي ينبغي أن ندين فيه التوازن الظالم القائم على أرض الواقع ـ والذي هو في غير مصلحتنا ـ ينبغي أيضاً، وقبل أي شيء آخر أن نشير إلى تقصيرنا، تقصير الثقافة العربية، الرسمية خاصة، في كثير من النواحي.

❑ على تنوع المفاهيم والمصطلحات التي نتلقاها مثل: العاصمة العالمية للكتاب، العاصمة الثقافية في أوروبا، وربما عاصمة المعرفة مستقبلاً، هل ساعدت هذه التظاهرات أو المسميات على خلق إنسان عربي قارئ للكتاب؟

❑❑ هذه العبارات لا تُعيق من يمتلك القوة المعرفية والثقافية عن إظهار ثقافته وخصوصيتها. لو كانت ثقافتنا قوية ومتمكنة وقادرة على الوصول فإنها ستجد منافذ ضمن هذه العبارات والمصطلحات العامة لإبلاغ رسالتها إلى العالم. أما عن حجم العون الذي قدمته هذه التظاهرات والعبارات في زيادة المقروئية، فهذا متعلق بمشكلات كثيرة تتبغي معالجتها، وهي عبارة عن رزمة كاملة من المشكلات ابتداء من الوضع الاقتصادي للقارئ وصولاً إلى نوعية الكتاب الذي يُقدَّم له مروراً بأشياء كثيرة جداً. ومع ذلك فإن مثل هذه التظاهرات والاحتفالات تشكل فرصة للناشطين وللفاعلين الثقافيين الحقيقيين أن يقدموا ما لديهم.

❑ هناك بعض الأقلام العربية تقول إنّ أحد أسباب عدم القراءة هو "الثقافة الشفاهية" التي تعتبر جزءاً من تراثنا الثقافي وليس سعر الكتاب؟ ما مدى صحة هذه المقولة وملامستها للحقيقة؟

❑❑ لا أعتقد أن الثقافة العربية هي ثقافية أساسياً، سواء في تراثها أو في حاضرها، رغم وجود ثقافات شفاهية حتى الآن. ولقد جرى في كثير من البلدان العربية تدوين جزء كبير من هذه الثقافات الشفاهية. أما إذا كان المقصود أن العربي يفضل الكلام والمشافهة على القراءة، فهذا تعميم مفرط ومبالغ فيه. فالمجتمع العربي، مثل أي مجتمع آخر، ينطوي على فئات مختلفة ومتعددة منها ما هو شفهي ومنها ما هو كتابي، ومع ذلك يبقى حجم الأمية في الوطن العربي حجماً مخيفاً.

❑ في العالم الأوروبي ينظر إلى صناعة النشر بأنها ذات طبيعة مزدوجة تقدّم سلعاً تجارية وأعمالاً فكرية في الوقت

ذاته، ما هو حال صناعة النشر في وطننا العربي بالمقارنة مع الأوروبيين؟

❑❑ ثمة تصور سائد مفاده أنّ الثقافة ونتاجاتها هي أشياء رفيعة وسامية بعيدة عن التجارة والبضاعة. وهو تصور صحيح وخاطئ في آن معاً: فهو صحيح بما ينطوي عليه من مطالبة الثقافة بأن تكون رفيعة وسامية. وخاطئ في افتراضه أن السلع والتجارة دنيئة ووضيعة على الدوام. لطالما كانت المنتجات الثقافية سلعاً منها الثمين ومنها الغثّ، منها الرفيع ومنها الوضيع.

تعاملنا الاقتصادي مع النتاج الثقافي مازال محكوماً بالمعايير التي تحكم تعاملنا مع بقية السلع الاقتصادية، بمعنى أن اقتصادنا مختلف وكذلك ثقافتنا من حيث نوعيتها والترويج لها والتجارة بها. وهذا ينطبق على المؤسسات الثقافية الرسمية كما ينطبق على المؤسسات الثقافية الخاصة. مثلاً: إلى الآن لا تزال مشكلة حقوق المؤلِّف مطروحة، فكثير من المؤسسات الثقافية الرسمية والخاصة لم تدخل عصر هذه الحقوق، مما يخلق مشكلة كبيرة جداً أمام تسويق سلعنا الثقافية في العالم. ثمة ما يشبه سوقاً سوداء لتبادل الأشرطة السينمائية والكتب.... الخ دون دفع أية حقوق. هذا أمر ينبغي أن يوضع له حدّ نهائي. لا ينبغي أن نبقى قطاع طرق وقراصنة في الساحة الثقافية العالمية.

❑ تأكيداً لحديثكم بأن النشر لم يتحول إلى صناعة، فالمؤلِّف ما يزال يتكلف، إضافة إلى أعباء الطباعة، أعباء التوزيع والإعلان عن كتابه... الخ، بينما نرى أن دور النشر بشقيها الخاص والعام، غير مسؤولة إلا عن الطباعة فقط؟

❑❑ هذا الكلام ليس دقيقاً تماماً. دور النشر العامة توزّع كتبها على الدوام، وإن يكن هذا التوزيع رديئاً. وكذلك الأمر بالنسبة لدور النشر الخاصة، إلاّ في حالة بعض الكتّاب المبتدئين الذين يطبعون أعمالهم لديها على حسابهم ولا تجد مصلحة في أن تتكفل بالتوزيع. كتّاب الثقافة العربية أنواع. فهناك من أثبتوا حضوراً ومقروئية، مما يدفع دور النشر لأن تنشر لهم على حسابها، بل وتدفع لهم المكافآت، وهناك كتاب لم يثبتوا هذا الحضور مما يضطرهم إلى أن يطبعوا على حسابهم الشخصي.

❑ وهل الفرصة مقتصرة فقط على الكاتب المعروف والجيد؟ ماذا عن الآخرين،

الشباب الجدد؟

□□ ينبغي أن يحظى الشباب الموهوب بأشدّ العناية والاهتمام، خاصة لدى المؤسسات الثقافية الرسمية. وأنا أتفهّم ألاّ تغامر دور النشر الخاصة بكاتب مبتدئ، لكن المعيار الأخير هو الموهبة والإبداع بلا شكّ.

□ هل يمكن لنا أن نلقي اللوم على دور النشر الخاصة لعدم تفكيرها بصناعة حقيقية للنشر؟

□□ دور النشر الخاصة وضعها مؤسف، ويجب ألا نلقي باللائمة عليها دائماً. من حق تلك الدور أن تخاف على استمرار عملها وعلى ربحيتها، ومن حقها أن لا تغامر مع كاتب رديء صراحةً. أما الكاتب الجيد فأعتقد أن مؤسسات الدولة الرسمية متاحة له إلى حدٍ بعيد وأيضاً بعض دور النشر الطليعية الخاصة.

□ في آخر رسالة تمنى مدير عام منظمة اليونسكو كوييشرو ماتسورا ألا يقتصر الاحتفال بالكتاب على اليوم الرمزوي له في 23 نيسان، بناءً على هذه الأمنية ما هي الإمكانيات أو المبادرات التي يمكن للجهات الرسمية العربية العمل على تحقيقها؟

□□ أعتقد أن هناك الكثير مما يمكن عمله، ففي سوريا، على سبيل المثال، يمكن لوزارة الثقافة أن تتعامل مع هذه المشكلة بشكل جذري بوصفها جهة ناشرة، بأن تتعاقد مثلاً مع وزارة التربية ووزارة التعليم العالي بحيث يكون في كل مدرسة من المدارس التابعة لوزارة التربية وفي كل كلية جامعية ومعهد من 2 ـ 5 نسخ من كل كتاب تطبعه وزارة الثقافة مما يؤمن رفع عدد النسخ المنشورة بصورة هائلة، بدلاً من أن نكتفي كما نفعل حالياً بطباعة ألف أو ألف وخمسمائة نسخة، على أن تأخذ المدارس والجامعات على عاتقها ما يجب القيام به من ترويج للكتاب لدى طلابها وتشجيعهم عليه، لتتحول القراءة إلى فعل يومي وعادة يومية، لأن القراءة والكتابة ليست مجرد حاجة أو ضرورة فقط، فهل يمكن تصور أي بلد حضاري وعصري لا يطلّع على المعارف والمناهج الحديثة، وعلى ما يجري في العالم، وعلى روائع الأدب العالمي، وعلى المنجزات الإبداعية في هذه الدنيا؟

□هل هذا يعني أن الجهات الرسمية هي من تتحمل المسؤولية عن تقديم المبادرات؟ ماذا عن التجمعات الثقافية، أو

حتى المبادرات الفردية للمثقفين؟

□□ أنا لا أحمّل الجهات الرسمية أو الدولة وحدها المسؤولية. من المؤكَّد أنَّ هنالك مبادرات يجب أن يقوم بها المجتمع الأهلي والأفراد المثقفين إلى جانب الدولة، إنما المشكلة هي في الثقافة السائدة، هذه الثقافة التي تعرقل عملية أن تكون القراءة فعل يومي وجزء من جوهر الوجود الإنساني. ونتيجة لهذا النقص يصار إلى الإعلان عن الاحتفاليات وعن يوم للكتاب وآخر للقراءة بينما من المفترض أن تكون كل الأيام للقراءة، بمعنى أن تكون هذه القراءة وهذا الإطلاع والتطوير الذهني والمعرفي جزء من الوجود اليومي للذات البشرية التي تتميز عن بقية مخلوقات الله بالثقافة.

□ ما موقفك من التراث العربي في إطار الحداثة؟

□□ موقفي من التراث العربي أنه البحر الذي أعيش فيه. لكن الدخول في الحداثة يقتضي منا أن نتقدم إلى الأمام باستمرار، وكلما تقدمت بنا الأيام ننظر إلى الوراء فنجد أننا ابتعدنا عن التراث رغم أنه لا يزال معنا. لا ينبغي أن يتحول التراث إلى مشكلة. لا ينبغي أن يكون مستقبلنا وراءنا، فالمستقبل دائماً أمام المرء. وعندما يكون مستقبلنا وراءنا كما تدعو الآراء والتيارات التي تريد العودة إلى التراث وإلى المأوى الثقافي القديم، فإنَّ هذا الالتفات الدائم إلى الوراء لابد أن يجعلنا نصطدم بالجدار ونحن نتقدم دون أن نراه. ثمّ إنّ هنالك تراثات، وما نفعله اليوم سوف يغدو تراثاً بعد حين. التراث من الماضي والأفضل أن نلتفت إليه حين تكون لدينا مناهج جديدة يمكن أن نقرؤه في ضوئها.

□ الإنسان هو المعيار والجوهر في الرسالة العالمية، فما موقع الإنسان العربي المثقف حالياً؟

□□ على الرغم من حذري من التعميمات الجاهزة إلا إنني أجرؤ على القول إنّ المثقف العربي العقلاني والعلمي والتنويري يُهَمَّش شيئاً فشيئاً، من قبل الأطراف الرسمية والاجتماعية على السواء، بحيث بات السؤال مطروحاً: هل يعاني الفكر العقلاني النهضوي التنويري الآن من هزيمة أم من اندحار كامل؟

□ هل ترى أن العولمة خطر على الثقافة العربية؟

□□ العولمة كمقولة عامة لا يمكن أن تكون خطراً على أحد، اللهم إلاّ بعض الذين يجدون مصلحتهم في التقوقع وعدم الخضوع

للشرائع العالمية. أمّا العولمة بمفهومها السائد، وكما تستغلها القوى السائدة على الساحة العالمية، فتحاول أن تفرض على العالم كله نمطاً أحادياً وفقيراً وظالماً. والتالي أنَّ هنالك عولمة وعولمة أخرى. العولمة السائدة الآن هي عولمة تبسط سلطة الأغنياء على الفقراء وسلطة الأقوياء على الضعفاء، وبذلك لابد أن تُسيءَ كثيراً إلى موقع الشعوب الضعيفة إن لم تبادر هذه الشعوب إلى امتلاك أسباب القوة، خاصة المعرفية والعلمية. غير أنّه لا ينبغي أن نكون ضد مفهوم العولمة بحدّ ذاته، فالمشكلة في المفهوم السائد حالياً.

❑ **للكلمة العربية ثمن باهظ تدفعه، ما رأيك بهذه المقولة؟**

❑❑ ليس عالم الثقافة بالعالم الرائق، هذا وهم وأسطورة. عالم الثقافة ينطوي على تيارات وتوجهات متناقضة وغالباً ما تراه عالم صراعات وحروب. وما دامت رهانات الثقافة مثل هذه الرهانات فمن الطبيعي أن يكون للكلمة التي تزعج ثمناً وثمناً باهظاً أحياناً.

❑❑

قراءة في
قـصـص العــ(445)ــدد

محمَّـد قرانيـــــا

ضمّ العدد (445) من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيار 2008 القصص الآتية:

أولاً: أحرف الرماد. قصة: زهير جبور.

ثانياً: قبعة على بركان. قصة: عبد الستار ناصر.

ثالثاً: صوت أمي.قصة:باسم عبدو.

رابعاً: دارون في قرية عربية. قصة: يحيى خضور.

خامساً: شوق آخر. قصة: أحمد حسين حميدان.

سادساً: جنون الروائح. قصة: عمر الحمود.

سابعاً: دعوة من إبليس. قصة: فوزي شنيور.

ثامناً: فنجان قهوة لا أكثر. قصة: سائر جهاد قاسم.

تاسعاً: لعبة الضمائر الغائبة. قصة فوزية مرعي.

عاشراً: ماذا يجري في السقيفة. قصة: فادية عيسى قراجة.

حادي عشر. حوارية غريبين. قصة: عوض سعود عوض.

أولاً: أحرف الرماد. قصة: زهير جبور.

ماذا يكتب الأديب في زمن الحرب؟.

هذا السؤال، يطرح نفسه بعد قراءة هذه القصة، التي ابتدأت بسطرٍ يبيّن هول القتل والدمار الذي عانت منه الإنسانية جرّاء الحروب: "**ما فيها من جحيمٍ يوازي ما اخترعته البشرية المعاصرة من (تكنولوجيا) والتاريخُ تشكّل من رمادها..**".

يجيب الكاتب عن هذا السؤال، بتسليطه الضوء على مشكلةٍ خاصةٍ جدّاً لكنها تختزل مشكلاتٍ عامةً كثيرةً تفرزها الحروب، وتتلخّص في ثلاثة جوانب اجتماعيةٍ، تتمثّل

في انعدام القيم، وسيادة الفقر والجوع، وانتشار الدعارة، التي تجسدت من خلال علاقة الرجل بالمرأة، فالمرأة الشخصية الرئيسة في القصة مسكونةٌ بضعفها الأنثوي، وهي أمٌّ لطفلٍ، تتضوّر جوعاً، وقد جفّ ثديها، دخلت على الرجل في مكتبه، تعرض عليه مشكلتها، وتطلب منه حلاً لها: "**فماذا عليّ أن أفعل، وهأنذا بين يديك أريد حلاً.**".

بدت مسألة الضعف الأنثوي واضحةً، وكأن نتائج الحرب كلها انعكست على المرأة، وذلك عبر بسطها أمام الرجل الذي يمثّل القوة المطلقة، ومقارنة موقف المرأة بموقف الرجل مقارنةً عفويةً، فمجرّد دخول المرأة على الرجل كافٍ لإظهار الهوّة السحيقة بينهما، فهو ما إن وجدها أمامه حتى غامت في نفسه صورتها الإنسانية، وحلّت مكانها صورة المرأة الجسد الذي يمور بالفتنة والإثارة، فيحدّث نفسَه: "**املأ رئتيك برائحةٍ افتقدتها، واستنشق الحبق، فكّ قيد أصابعك دعك تقطف الشهد..** ".

تجلّت مسألة الضعف الأنثوي في اختلال المعايير الاجتماعية في المجتمع المتخلّف الذي لا يقيم وزناً للشهادة العلمية، فقد زُفّت الفتاة، وهي المثقفة التي حصلت على الشهادة العلمية، إلى رجلٍ لم ترغب فيه. وكانت شهادتها العلمية مثار سخرية (حماتها/أم زوجها) التي ما فتئت تندب حظّ ابنها الذي تزوّج الشهادة: "**يا مشحّر يا بنيّ، أية خطيئةٍ ارتكبتَ حتى تقضي على زهرة شبابك مع شهادتها التي لا تطعم الخبز، قال علم..**".

وبمقدار ما بدت صورة المرأة المتعلّمة منهكةً طبيعيةً في زمن الحرب، بدت صورة المرأة/ الحماة منحطّةً، ليس لأنها لا تقدّر قيمة العلم، وإنما لأنها تنظر إلى جسد زوجة ابنها، نظرةً تجاريةً، وتعدّ الجسد مفتاحاً للثروة، وتدفع المرأة لاستغلال أنوثتها قبل أن تذبل، فتُسكت جوعها، وتملأ ثديها، لتسكت جوع ابنها، والحماةُ لا ترى في ذلك ضيراً، لأن هذا مبدأٌ سارت عليه في حياتها، تقول الحماة: "**ساعديه. المطلوب أن لا تقولي أين كنت، بل ماذا جلبت..**

فعلت هذا من قبلك. وزوجي لا يعرف أيّ شيءٍ، وأنا أفرّج عنه الضيق.."

"**تعلّمي يا ست يا مثقّفة أن لكل أنثى مفتاح ثروتها، فماذا تنتظرين؟ حتى يذبل جسدك، وتتحوّلي إلى خرقةٍ باليةٍ ما عدت صالحةً للإغواء؟**".

يصوّر الكاتب بأسلوب المنولوج الداخلي عملية الصراع النفسي لكل من المرأة والرجل، فاعتمد في سرده على الوصف الذاتي لدواخل شخصيات القصة، والوصف الداخلي لمراياها المتكسّرة والمحطّمة، فالمرأة الشريفة لا تجد مفراً من ملء معدتها، وإطعام ابنها، لكن الثمن باهظٌ، والرجل الذي يقبع خلف مكتبه اختزل العمر والعالم كله في جسدٍ يقطر شهوةً يقف بين يديه ، وقد أغنى الكاتب

المشهد بالتذكّر والحوار، تخلّصاً من أعباء السرد ورتابته التقليدية، والتماساً لتصوير المشاعر الوجدانية المجهضة التي تشكّلت من واقع الحدث، في لمساتٍ رمزيةٍ صاعقةٍ، وقد طال هذا الصراع، بين المرأة والرجل، حتى تُرك مفتوحاً على مصراعيه في النهاية، ليتيح المجال للقارئ لتكملته بما تسعفه به المخيّلة.

يقول الكاتب مصوّراً الرجل الذي ينظر بشبقٍ إلى المرأة التي تقف أمامه كسيرة النفس: "**قذفها بقنابل الاشتهاء، وعرّاها نحتاً، صرّة على صفيح مرمرٍ أملس أعذب من فتحة نبع رقراق حتى الصفاء الأزلي، ويا لروعة ما أرى كالحلم ما عاشه يوماً شامة بلون (الشوكولا) مرتفعة فوق جدول منشطر كالبنفسج، وضفتين من خيال مرصع على الطرفين، وأي طفل أخرجه هذا البهاء المهيب وقد زين بتاج لإله إغريقي، ومضى بين النمنمات وكل ما يراه تتبدل ألوانه كربيع يفوق الوصف، انتفضت فحولته صراخاً وضجيجاً.**".

عمد الكاتب إلى عرض الصورة المتداعية للواقع الاجتماعي في زمن الحرب، من خلال المرأة المثقفة التي حاولت مجابهة هذا الواقع بإمكاناتها الفردية، لكن الجوع والحاجة كانا أكبر من قواها وإمكاناتها، فكان لابدّ من أن تتهاوى في نفسها القيم والمثل والشهادة العلمية، وأن تستسلم للواقع على الرغم من أنها تعلم أن ستحترق بجحيمه.

رصدت القصة هذه الصورة الحادّة للفساد الاجتماعي الذي ضرب بقوته جذور شخصياتٍ بدت سلبيةً عاجزةً مندفعةً للتفريط حتى في شرفها، بغية العيش، تجلّى ذلك بصورةٍ منفّرةٍ في شخصية (الحماة) الداعرة، التي أغناها الكاتب بموقف الرجل الانتهازي تعبيراً عن إدانةٍ شموليةٍ للجميع، وإن كان الرجل الذي كشّر عن أنيابه لاستغلال ضعف المرأة وحاجتها، هو المسؤول المباشر عن سقوطها بعد أن أسقطت الحربُ المجتمعَ بأسره، وانتابت أهله مشاعر الغربة والضياع، وقد كانت الغريزة الجنسية هي المحرّك للحدث، فالحماة وفقاً للمبدأ المكيافيلي، تجد مسوّغاً في استثمار الجسد من أجل العيش، وقد كشف الكاتب بذلك عن الوجه القبيح لزمن الحرب، حيث يفقد الإنسان توازنه الداخلي، ويستكين لأيّ عملٍ مهما كان دنيئاً في سبيل البقاء، فتتصاغر النفوس، وتتضخّم الشهوات، وتنتكس أحلام المثقفين وتندحر آمالهم، تجسّد ذاك في صورة المرأة المتعلّمة التي تعيش موت حلمها، وسواد زمنها، بعد أن دفعها الجميع للاستسلام للواقع، وقد فقدت القدرة على المقاومة.

ثانياً: قبعة على بركان. قصة: عبد الستار ناصر.

تصوّر القصة حال الرجل العربي في

الغرب الأوربي، عبر مسارين اثنين:

الأول: الروابط الثقافية والاجتماعية التي تربط العربي بوطنه.

والثاني: الرغبات الجسدية التي تدفع العربي في مغتربه نحو الآخر الأنثوي.

ففي المسار الأول، أتت القصة على سيرة رجلين عربيين، وقد صارا في الغرب، يسعيان للتفريج عن نفسيهما، بعد أن انفلتا من القيود الشرقية التي كانت تكبلهما، سواءٌ أكانت هذه القيود سياسيةً أم اجتماعيةً أم ثقافيةً، أم نفسيةً، حيث يشعر الرجلان بحريةٍ مطلقةٍ، ولكن تلك الرواسب ما تلبث أن تمدّ رأسها بين الفينة والأخرى، لتشدّهما إلى الواقع الذي انطلقا منه في بلديهما، وبخاصةٍ أن "**ممدوح**" الشخصية الثانية في الرواية له ماضٍ أمنيٍّ يقضّ مضجعه، حيث تلاحقه ملفّات الشرطة والقضاء في بلده، من دونِ ذنبٍ اقترفه، سوى أنه قال ذات يومٍ:

"- **أنا أحب الحمقى من البشر، لهذا السبب لا أحتفظ بصورةٍ على جدار البيت غير صورة هذا الـ.... الأسمر الجميل. كان يومها يشير بإصبعه إلى "الريّس" أنور السادات، لا يدري بمن تسلّل خفيةً ليقول، أو يكتب عنه أكثر مما قال من حقائق.**".

كما برزت هذه الرواسب في سلوك "**محمود**" الشخصية الساردة للحدث، وهو رجلٌ عراقيّ يسكن قلبَه الخوفُ مما عاينه في بلده من عنت القيود الدينية والأمنية، ويملك عليه هذا الخوف مشاعره، فهو عندما ينهض للرقص مع "**أرين**" الغانية الإيرلندية الساحرة، إنما يتحرّك معها على الحلبة كالببغاء، ولكن رجل السلطة والشيخ يلاحقانه بسلطتيهما المادية والمعنوية، كما يصف: "**يتصبّب العرق من قميصي وبلاهتي وجبيني، ويتصبّب على نهر دجلة الذي بكيته، أرقص مثل دبّ عجوزٍ..**" وحين يطمئن إلى صديقته المثيرة، يقول: "**لم أعد أخاف خوفي، رحت أرقص على جسد الماضي، أضرب أرض "الطاطران" علها تتفجّر تحت سيقاني ودهشتي، أدهس برقصي وجه الشيخ عمر أبو الطوق بحذاء رخيص، أدوس أرض "البحيرة" كما تفعل "أرين" عسانا نهرب من ذلك الشيء الذي رأيته في عينيها..**".

تبرز الرواسب الثقافية من خلال العلاقة الجنسية التي توطّدت بين الرجلين والغانية الأجنبية، حتى إذا ما صارت"**أرين**" الفاتنة بين أيديهما شدّت الرواسب كل رجلٍ إلى ثقافته، فظن"**محمود**" أنه بامتلاك جسدها قد كتب صكّ ملكيّتها، وأن من العار أن تكون أيضاً لصديقه "**ممدوح**" فهو ما إن عاد ذات مرّةٍ حتى وجدهما معاً على السرير، وقد ارتبط ذلك في منظوره بالخيانة، حسب المنطق الشرقي وتقاليده. الأمر الذي أزعج صديقه الذي نبذ ثقافته الشرقية، واستجاب

لثقافة البلد الذي يعيش فيه.

كما تجلّت هذه الرواسب الثقافية، السلبية منها والإيجابية، في خوف السارد "**محمود**" من أن تهجره "**أرين**" إذا ما علمت أنه (عربي) لكنه احتال على هذه المشكلة إذْ أخذ يحكي للفتاة الساحرة عن سحر بغداد وليالي الشرق، بأسلوبٍ شاعري، يتناسب والموقف الجنسي الذي يعيش طقوسه معها:

"**قلت لها بشيءٍ من الحذر "أنا من بغداد**"....

بلعت لساني وأنا أهمس بصوتٍ مسموعٍ: هل سمعتِ بهارون الرشيد؟

هزت رأسها وأنا ما زلت أهمس:

بغداد؟ ألف ليلةٍ وليلة؟ إنها بلدي، عشت فيها سنواتي كلها.

هزت رأسها ثانيةً لكن بفرح، اهتز جسدي بفرحٍ أكبر، مرّت المحنة، ولم أعد أحس بأخطبوط الفواجع..".

في المسار الثاني، يعمل الرجلان على التخلّص من هموم ماضيهما، لذلك يحاولان التعويض عما عانياه في هذا الماضي، بالانخراط في الشراب والجنس، ونسيانه بالمخدرات، فـ"**ممدوح**" يصاحب بعض السياح لعله يحصل منهم على "المارجوانا" وكلا الرجلين، يسعى وراء الجسد الأنثوي، يفرغ فيه كبت الماضي وأوجاعه، وهو يتوهّم أنه الفحل صاحب القوامة والوصاية على المرأة، بينما المرأة الغربية تعيش رغبات الجسد مع من تشتهيه ويشتهيها، من دون أدنى شعورٍ بارتباطٍ اجتماعي أو خلقي كالذي يعشّش في حنايا الإنسان الشرقي.

يمسك الكاتب بزمام حركة شخصيات القصة، يتحكّم بسلوكها، بوصفه العارف بحدود كل شخصيةٍ، في ماضيها وحاضرها، ومكمن قوتها، ودوافعها النفسية، وأسباب ضعفها ومسوّغاته، وقد منح السارد مهمّة توصيف الحدث، الأمر الذي خوّله الهيمنة على السرد، فأخذ يحكي عن نفسه، وعن الشخصيات الأخرى التي يرتبط بها لملء مساحة الحدث. فالمرأة/الجسد تشتغل كحافزٍ يساعد على استرجاع ما وقع له ولزميله، من منغّصاتٍ ماضيةٍ، ويفتح حدث القصة المنتزع من أحداث روايةٍ طويلةٍ على عالمٍ جديدٍ عابقٍ بالحياة، يحبس الأنفاس بإيقاعه السريع، وسرده التشويقي، الذي يحمل نبض الحياة، فتتحرّك الشخصيات وكأنها تدعو قارئها للوقوف على وضعها، وما ترتع فيه من بحبوحة الحرية والجنس، وذلك، لبراعة العرض وطزاجته وحيويته، حتى تبدو هذه الشخصيات أشبه بمخلوقاتٍ تتغلغل في وجدان القارئ، فيشاركها في همومها وانفلاتها، وبخاصةٍ أن القصة في هذا الجزء من الرواية لم تتكلّف مسألة الصراع الحضاري مع الغرب، فلم يكن أيّ من (العربي) و(الآخر/المرأة) يحمل أيديولوجيا

الثورة والثورة المعاكسة التي حملتها روايات المواجهة الحضارية بخلفياتها العقائدية. ولم يكن بين العربي والآخر صراعٌ، وإنما كان ثمة شبه صراعٍ (عربيّ عربي) حول طبيعة العلاقة مع الآخر، وقد انجلى ذلك عن انكماش في المعايير العربية، وسرعة تبدّل الثقافة التي يحملها "**ممدوح**" وسهولة تغيّرها حين رأى صديقه "**محمود**" يحمل إرثه الأخلاقي تجاه المرأة، وتطغى نظرته البطريركية على ما عداها، حيث تعتريه الدهشة حين يشاهد "**أرين**" في الفراش مع غيره، وهذا ما دفع "ممدوح" للدفاع عن الثقافة الجديدة، فيقترب من صديقه، ويقول بحكمةٍ:

"**عليك أن تتعلّم الكثير، هل تصدق إنها تسألني: ماذا جرى ولماذا سقط صاحبك على الأرض؟.**

قلت بصوتٍ خافتٍ مملوءٍ بالغضب: "**ابتعد يا ممدوح لا أريد أن أراك مطلقاً.**

مازال كما الحكماء، وهذه المرة كان قد اقترب أكثر:

ـ اسمع يا محمود يا بن عيسى، أنا أكبر منك كثيراً وأعرف هذه الدنيا أفضل منك مئات المرات، ما جرى بيني وبين "أرين" هو نفسه ما جرى بينكما، فما الغرابة في الأمر؟ أهي زوجتك مثلاً؟.

... محمود يا صديقي الجميل، أنا أعرف كيف تفكر، أنت ترى في "أرين" ملكاً خاصاً لا يحق لغيرك أن يتمتع به، لكنك ستكتشف كيف يفكّر الناس في هذا الجزء المكشوف من الأرض، ذات يومٍ كنت مثلك، حتى أشبعوني وجعاً وحسرةً، هذا النوع مشاع بطبيعته، تريد أن تقضي وقتاً ممتعاً دون أن تخسر قرشاً، هناك أجمل منها يذهبن من الذاكرة بعد ساعةٍ أو بعد يومٍ، وكلهن جميلاتٌ، ذنبك أنك جئت من الصحراء لا أكثر من ذلك ولا شيء غير ذلك.".

هذا المقبوس الذي تعمّدنا إطالته، يمكن التركيز عليه أكثر من غيره، لأنه يعبّر بصدقٍ عن جانبٍ من جوانب الشخصية العربية الانهزامية، التي تنسلخ عن ثوابتها وخصوصيتها النوعية في العلاقة مع الآخر، وتتبنّى ثقافته، فـ"**ممدوح**" عندما يقول لصاحبه: "**ذنبك أنك جئت من الصحراء..**" إنما يقرّ بتخلّفه، مستجيباً لحركة انتشار العولمة، وتهميش الاعتبارات والمعطيات ذات الخصوصية القومية، فيتخلّى عن ملامح هويته، وتبدو ثقافة الصحراء متخلّفةً لتمسّكها بشيءٍ من اقتناعاتها ولتناقضها مع لثقافة الأوربية المتحضّرة، والمتمثّلة في الجنس والمخدرات والانفتاح المطلق على الرغبات والشهوات. وفي ذلك كله نسقٌ من (العولمة) الثقافية والأخلاقية يؤكّد خطورة التحدّيات التي جاءت في رِكاب اغترابٍ، وعولمةٍ قائمةٍ

على تذويب الفوارق الدينية، وكسر الحواجز الاجتماعية، ومحاولة إزالة الحدود الثقافية لتسهيل اعتناق المعطيات الجديدة، وقد تلخّصت قضية الرجلين في الهوس الجنسي، وفقاً لأنماط السلوكيات الغربية، الأمر الذي يؤدّي إلى تمييع الثوابت العقدية والأخلاقية، ومن ثمَّ، التعامل مع الحياة بحريةٍ مُطلقةٍ، والتسليم بالهدف الذي تسعى إليه العولمة، وهو زيادة معدَّلات التشابه بين سائر الجماعات والمجتمعات، وتشتيت الأسرة، وذلك من خلال توحيد الرغبات والتطلّعات والثقافات والأذواق والعادات الاستهلاكية، وأساليب النظر إلى الذات والآخر. كما تكمن خطورة هذا القول: "**ذنبك أنك جئت من الصحراء..**" في الاعتراف بالتخلّف الشمولي، تاريخاً وحاضراً، ممَّا يؤثِّر على القيم الأصيلة، ويؤدّي إلى استبدالها بمفاهيم غربيةٍ جديدةٍ، في إطار تهجين الأفكار، وصرف المجتمعات عمَّا ألفته من أفكارٍ وأخلاقٍ وعلاقاتٍ، وما تعارفت عليه من تقاليد وأعرافٍ، وإباحة العلاقات الجنسية، وهذا يعني أنَّ الأمة المتخلِّفة يجب أن تذوب أو تُذاب في ثقافة الآخر، بصورةٍ لا تتمكّن بعدها من النهوض مرّةً ثانيةً.

إن العلاقة بين الشرق والغرب، لم تعمل على اعتبار الثقافة رجولةً، أو اعتبار الذكورة هي الإنسانية، ولذلك لم يكن السارد العربي في هذه القصة مؤمناً بمعادلته الحضارية التي تُعلن عن قانونها الخاص الذي عرفناه في الروايات العربية، حسب "**د. جورج طرابيشي**" **في كتابه** "**شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**":

"**ما دامت الثقافة رجولة، فإن (الذكورة) أيضا ثقافة..**" ولذلك كان المثقف/ السارد فحلاً، ولكنه لم يكن يحمل رسالةً للآخر، المتمثّل في الجسد الأنثوي، الأمر الذي لا يجعل منه واحداً من فصيلة أبناء المستعمرات المقهورين والمخصِيّين نفسياً، الذين خلّدتهم الرواية العربية،وهم يهتفون في قرارة أنفسهم عند مرآهم امرأةً بيضاء نقية البشرة: "**هذه امرأة إذا ركبتها فقد ركبت أمة بكاملها**".

ونحن إذْ نصل إلى هذه القراءة التي يتيحها النصّ، ربما نجد لها في بقية فصول الرواية ما يغني هذه النظرة إيجاباً أو سلباً.

ثالثاً: صوت أمي.قصة: باسم عبدو.

بدت القصة أشبه بحلمٍ مزعجٍ، أو كابوسٍ ثقيلٍ، يرويه السارد، ويعرض من خلاله سيرة حياته المثقلة بالفقر، والمنذورة للشقاء، فيرمز للأحداث الواقعية التي عبرت في حياته بوقفاتٍ جسّدها من خلال الحلم الكبير الذي يحكي قصة زيارةٍ لقبر أمه، في

سيارة صديقه الطبيب، ويحدث اللقاء الذي يُسقط فيه جانباً من حياة الأموات على الأحياء، ويجد قاسماً مشتركاً يجمع بينهم، فقد أخبرته أمه بأنهم فصلوا في المقبرة بين الإناث والذكور، فيرتاح لذلك، ويغبط أمه الميتة على حياة القبر، ويقول: "**فهمت عليك يا أمي، فالأموات كما الأحياء لا فرق في القوانين.. وما يطبق عندنا، يطبق عندكم. المهم أنكم لا تتعرضون للأخطار التي نتعرّض لها كل يومٍ.**".

تندرج القصة تحت عنوان الأدب الملتزم الذي يُظهر معاناة الإنسان في منبته الطبقي مما يحيط به، وقد تجلّى ذلك في الصورة الاجتماعية الحادّة التي ابتدأت بها القصة، حيث سلّطت الضوء على معاناة الفتى السارد: "**كنت أبحث في وادي النسيان عن ملجأ يقيني شر الجوع.. أمضي الساعات دون كلل في التفتيش عن عملٍ.. عن أيّ عمل يقدم لي رغيفاً ساخناً، أتشهى مداعبته نتفاً بين أسناني، أو أنتقي من مصفاة بائع الفلافل أربعة أقراص، يكون فرحي الذي يطاول أعلى قامةٍ للسعادة، فأعود حينئذٍ إلى غرفة اليتم أتسجى، يرافقني لحن جنائزي..**".

يبدو اشتغال الكاتب – في هذا المقبوس – على المعاناة النفسية التي تنعكس على الصورة المشهدية، حيث يمكن معاينة المشهد المرسوم بصرياً، أيْ تحويل الصورة الذهنية التي تنتج عن تصوير الحالة النفسية إلى صورةٍ حسيةٍ ماديةٍ، وأيقونيةٍ متحرّكةٍ، لأن السرد الوصفي يمكن تخيّله، وتحويله إلى فعلٍ مرئي، وقد حقّق السرد إنجاز معادلٍ بصريٍّ مقنعٍ، نظراً للتوافق المنطقي بين شكل تمثيل الموقف الدلالي في النصّ، وبين الهدف، الذي جمع بين الشابّ أو الفتى الجائع، وبين (الفلافل) التي تُبرز شدّة المعاناة اليومية.

كما تمثّل الالتزام بتماسك الشابّ، ولوبانه على عملٍ، في محاولةٍ لتجاوز الواقع المرير. وقد أغنى الكاتب صورة شخصية القصة الرئيسة ومعاناتها، بمهاجمتها في المقبرة من قِبَل الغوغاء الذين أخذوا يضربون السيارة، ثم وصل الضرب إلى الشاب المختبئ داخلها، ومن ثم، خروجه بيدي شرطي،و نقله إلى أقرب مشفى، وتركه هناك يعاني آلام الضرب وبقايا قطع الزجاج في رأسه وثيابه.

إن الأجواء الكابوسية ظلّت مسيطرةً على الشابّ، وظلّت الهيمنة السوداوية تلقي بكلكلها عليه، لولا إطلالات المرأة التي تمثّلت في (الأمومة) في البداية، ومن ثم في (الممرضة) في النهاية، حين وجدها تحوم حول سريره في المشفى، لكنها لم تكن أكثر من حلمٍ عابرٍ، سعدَ بلقائه ولمساته الحانية لحظاتٍ، ثم عاد إلى حالته الكابوسية، ومن ثم، كانت الصحوة من الحلم، برؤية فتاةٍ في

المطار، تحشر جسدها المتشح بالسواد بين الحشد، وتقدّم طاقة وردٍ له، جسّدت بسمة الأمل بعد غيابٍ دام عشر سنواتٍ.

بدا الرجل جائعاً اغترابياً منعزلاً ملاحقاً، وأنموذجاً حياً لحالات القلق والتمزّق، بينما بدت المرأة ملاذاً أمومياً يبثّ معنى الحياة، مشحوناً بدلالةٍ كليةٍ لمعنى الوجود في ذهن الرجل، والكاتب بقدر ما أوغل مع هذه النزعة الذاتية الصافية، عمل على تعميق صورة الانهيار للواقع الاجتماعي تعبيراً عن الفقر وانتشار البطالة والعطالة، وعدم العيش الآمن، واشتعال حالة الموت في أشكال الحلم كافةً، ويعبّر هذا التعلّق بالأم والحبيبة عن أعماقٍ وجدانيةٍ تكشف الإهاب الرومانسي في بناء الشخصية الإنسانية. وهذا ما أوحت به نهاية القصة: "**أنبأتني "رانية" بوفاة والدي، فسقط قلبي ومشى تائهاً.. تناثرت نبضاته، ونجحت حبيبتي في تجميعها في كفها، فأيقظتني لمسات أناملها!!.**".

رابعاً: دارون في قرية عربية. قصة: يحيى خضور.

تتصدّى القصة لموضوعٍ حيويّ يدور حول النظريات العلمية الحديثة التي تنقلها مناهج التعليم، متمثّلة في نظرية "**دارون**" عن "**النشوء والارتقاء**" ومدى تقبّل الناس لها في الريف، حيث تسود الثقافة التقليدية التي تستنكر أن يكون أصل الإنسان قرداً.

.أدار الكاتب حدث قصته بترويةٍ وأناةٍ، وقف فيها على الفكر الشعبي لدى جيل الآباء الذي انعكس على الأبناء، من خلال سيرة طالبين متفوّقين في الدراسة، الأول "**حسام**" من منبتٍ طبقي فقيرٍ لا يجد في بيته ما يأكله، والآخر "**هاشم**" من منبتٍ مرموقٍ، أبوه شيخ الضيعة، وقد ظهر التناقض بين مقولة النظرية العلمية، ومنطوق الآية القرآنية: **(لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ)** التي تشبّث بها جميع أبناء الفقراء في المدرسة، وفقاً لثقافة آبائهم: "**وصل داروين إلى القرويين عن طريق لغو أولادهم في موضوعته، فاستنكروا مقولته أي استنكار، وأفتى الشيخ بكفر كل من يقتنع بذلك، وهكذا طوى الأولاد صفحاً عن درس النشوء والارتقاء، وأهملوه، حتى لا يبوؤوا بغضب الأهل والله.**".

حملت القصة ترميزها، إذْ لم يأخذ أبناء الفقراء بالنظرية العلمية، وظلّوا أسرى ثقافتهم التقليدية التي ينسبونها إلى الدين والدين منها براءٌ، بينما كان ابن الشيخ متنوّراً حفظ النظرية العلمية، وقد ظهر أثر ذلك جلياً في الامتحان، حيث كان السؤال عن نظرية النشوء والارتقاء، الذي لم يجب عنه سوى "**هاشم**": "**في الامتحان العام للشهادة ، جاء درس النشوء والارتقاء في الامتحان، ونال فيه جميع أولاد الفقراء علامة الصفر، على حين نال هاشم العلامة التامة، وقُبل في**

كلية الطب ليتخرج فيما بعد طبيباً للقرية.".

تمتّعت القصة بـ"(حكائيةٍ) متماسكةٍ، على جانبٍ من الجاذبية والتشويق، وقد أظهرت الفروقات الاجتماعية والثقافية لكل من الطالب الفقير والطالب الغني، وسار السرد بعفويةٍ، سواءٌ أكان ذلك في (الوصف) الذي بسّط الموضوع العلمي، أم في (الحوار) الذي عبّر بسلاسةٍ عن ثقافة الطالبين، وعن ثقافة الأم والمختار، أم في (المنولوج الداخلي) الذي عبّر عن ثقافة "**حسام**" وأمه، في التسليم المطلق بالقضاء والقدر الذي يعتمد على مقولاتٍ شعبيةٍ جاهزةٍ تسوّغ بها فقرها: "**الله موجود على كل حالٍ، لو كنا نستاهل لرزقنا، رزقه أكثر من خلقه كما تقول أمه، رجّع الولد هذه القناعات في حنجرته وريثاً شرعياً، فهي ترن في مسمعيه صباح مساء ومع كل أذان، ومن الطبيعي أن تخرج على لسانه تلقائياً.**".

والقصة لا تريد القول إن الرزق قليلٌ، وإنما هي تنبّه من خلال هذه الثقافة الدينية الناقصة أن الرزق لا يأتي من دون عملٍ، وأن الله الذي خلق الإنسان في أحسن تقويم، حثّه على العلم والعمل، وعدم التواكل.. وقد أدرك "**حسام**" هذا وغيرَه من الفوارق الطبقية التي أثارت في نفسه عدداً من التساؤلات عن الفقر والغنى، والمكانة الاجتماعية.

تحكي القصة عن مرحلةٍ كان المجتمع الريفي أسير تقاليد وأوهامٍ مغلقةٍ، تجعله في موقعٍ ينحاز إلى الجهل، ضدّ العلم والتحديث، ويجسّد في هذا الانحياز العلاقات الاجتماعية الريفية المهترئة على حساب العلاقات الإنسانية الجديدة الناشئة. لتؤكّد القصة على المدخل إلى الفهم الذي يمثّله عجز الريفي إزاء القدر أو المكتوب، وانتصار اللامعقول أو الغيبي على الإرادة والمعلوم، وقد استطاع الكاتب أن يعكسها كعلاقاتٍ واقعيةٍ بصدقٍ وأمانةٍ.

القصة مقبولةٌ جداً من الناحية الفنية، حدثاً وحكائيةً، وأسلوباً، ولكن حبذا لو أن الكاتب ضبط الآية القرآنية، وميّز بين مدلول (التلميذ) و(الطالب) الذي يدرس النظرية العلمية، وبين مدلول (المعلّم) و(المدرّس) فلكل مرحلةٍ تعليميةٍ ألفاظها، وتسمياتها، كما استخدم كلمة "تتهيأ" في الحوار بين (التلميذين) التي تفارق السياق العفوي لحوار الصغار. وتكرّرت كلمة الامتحان من دون ما حاجةٍ في قوله: "**في الامتحان العام للشهادة ، جاء درس النشوء والارتقاء في الامتحان**" كما أن القصة انتهت باستطالةٍ زمنيةٍ لا لزوم لها إذْ قال: "**وقُبل في كلية الطب ليتخرج فيما بعد طبيباً للقرية.**" ولو أنه حذف "**ليتخرج فيما بعد طبيباً للقرية**" لترك للقارئ أن يقدّر ذلك بنفسه.

خامساً: شوق آخر. قصة: أحمد

حسين حميدان.

تعيدنا القصة إلى السؤال الأزلي، عن كنه الحياة وماهيتها وجدواها، ثم ماذا بعد أن يصل الإنسان إلى آخر العمر، وقد فارقته الزوجة، وانفضّ عنه الولد، وبقي مثل العرجون القديم فرداً لا حول له ولا طول؟..

إن هذه الحالة الإنسانية العدمية، والنهاية التي لابدّ منها، تؤرّق الإنسان الحيّ، وتقضّ مضجعه، وقد عرف الكاتب طريقة التعامل معها بفنيةٍ جميلةٍ، إذْ عمد إلى الإيجاز والتكثيف، فحصر القصة بين سطري المقدّمة التي لفت نظر السارد فيها منظرُ أهل القرية الذين يتراكضون إلى أرض "**أبو فهد**" والنهاية التي اندفع فيها السارد بحبّ الاطّلاع مع الراكضين، ليجد الرجل ممدّداً تحت دالية العنب، وقد فارق الحياة.

ظهرت براعة الكاتب في تقنية الاسترجاع التي أغنى فيها السرد بما يخدم المقدمة والنهاية، حيث استهلّ الاسترجاع ببداية معرفة السارد بـ"**أبي فهد**" وانتهى بالأيام الأخيرة من حياته، فقدّم بذلك شريطاً حياً لسيرة هذا الرجل الذي تميّز بوعيٍ أعجب الساردَ/ معلّمَ المدرسة، فقد وقف منذ اللحظة الأولى لتعرّفه إليه في مضافة المختار، عند عباراته التي تنمّ عن حكمةٍ وتجربة:

"**- من أين الأستاذ؟.**

أجبته:

- من حلب.

فردّ بشيءٍ من التهكم وهو يهزّ رأسه:

- أنت جئت من المدينة وأولادنا يتركوننا ويذهبون إليها..

ثم نظر إليّ وقال بمرارةٍ:

- ربما تعوّضوننا عنهم. من يدري؟ كل شيءٍ جائز في هذا الزمن الذي يسير بالمقلوب.".

إن منطوق "**أبي فهد**" يرمز إلى أن الجيل الجديد في الريف لا يقيم وزناً للأرض التي نشأ عليها، ويعني ذلك انسلاخ الفلاح عن أرضه، وقد هجر ولدا الرجل القرية هرباً من العمل في الأرض مع أبيهما، ولاذا بالمدينة يبيعان على الأرصفة ما هو خفيفٌ ورائجٌ، وفي ذلك دلالةٌ ورؤيا تندب المستقبل الذي ينتظر هذا الجيل، لأن العمل على أرض الواقع لا يقاس بما يحصّله الإنسان في يومه، وإنما بنتيجته المستقبلية، وشتان مابين عطاء الأرض الزراعية الخصبة، وعطاء الرصيف في شارع المدينة الصاخبة. في دلالةٍ إلى أن رصيف المدينة مرفوضٌ من الفلاح/ صاحب الأرض، الذي تعاملت معه القصة العربية بمزيدٍ من الرفض، والسوداوية بوصفه مكاناً للاستلاب، والعلاقات الاستهلاكية المفككة، وللحدّ من الحرية، ولمزيدٍ من انسحاق الروح تحت وطأة التشرّد

والانسلاخ عن الأرض المنتجة.

ومن خلال الاسترجاع، الذي يشكّل لحمة القصة، وبنيتها الجمالية والفنية، يقدّم الكاتب صورةً لمجتمع القرية الواقعي، وذلك من خلال التفاتةٍ إنسانيةٍ لعلاقة الرجل بالمرأة/ شريكة العمر، ومن النادر في القصة أن يلتفت الكتّاب إلى العلاقة السوية، بين الرجل والمرأة، لأنها لا تخدم البعد الدرامي، على خلاف ما كانت عليه سيرة "**أم فهد**" التي لم تكن-في منظور الزوج- شريكة العمر في الحياة فحسب، وإنما ظلّت علاقته بها علاقة مودّةٍ ووفاءٍ وحبٍّ وتواصلٍ مقدّسٍ، تثير الدهشة، بما هي عليه من توادّ وتفاهمٍ وإرساءٍ لشكلٍ حميمٍ من العلاقة بين الرجل والمرأة، خرجت فيه المرأة عن وضعها المعتاد كتابعةٍ وأمةٍ للرجل في بيته، لتصبح أنموذجاً وسيدةً يعاملها بالمثل، فيحكي لها عما يجري معه، ويبوح لها بمكنون صدره، وقد عاين السارد بنفسه، زيارة "**أبي فهد**" للمقبرة: "**سيمرّ على قبور الأحبة.. يقرأ الفاتحة لأمه.. لأبيه.. ولعددٍ من أصدقائه، وعند قبر أم فهد يجلس ويتحدّث معها ولا أدري إن كان يسمعها تردّ عليه.. سمعته مرّةً وأنا أسير في الطريق المحاذي للمقبرة يقسم لها بأنه مشتاقٌ إليها وإلى اللحاق بها، سألها إن كانت مشتاقة إليه كشوقه إليها، وقال بصوت مسموع: الدنيا بعدك ما عادت دنيا.. قومي شوفي ابنك فهد ماذا فعل بي.. قومي شوفي فهد ترك الأرض وراح يبيع على أرصفة حلب..**".

تبدّت جمالية القصة في فكرتها وحدثها وحكائيتها، وسردها الاسترجاعي الواقعي، فأدّت وظيفتها البلاغية والإبلاغية خير أداءٍ، حيث نجحت في الربط بين الرجل والأرض من جهةٍ، والرجل والزوجة من جهةٍ أخرى، بصورةٍ عفويةٍ، وأوجدت علاقةً حميمة بين الرجل من طرفٍ والأرض والمرأة من جهةٍ أخرى، بواقعيةٍ حيةٍ منتزعةٍ من صميم الزمن الذي نعيش فيه، وبصورةٍ فنيةٍ جماليةٍ تنهل في بنيتها العميقة من معطيات المدرسة الرومانسية بعيداً عن الترميز الأيديولوجي.

ومع غياب شريكة العمر، وهجران الولد، غدا القبر ملاذاً للرجل المتوحّد ومكاناً مشبعاً بالإيحاءات النفسية، قادراً على النفاذ إلى أعماق الزوجة الراحلة، عن طريق الحلم والتخيّل، وقد تفاعل هذا المكان مع الرجل، وحدّد جانباً من طموحاته وأشواقه التي جسدتها خصوصية عنوان القصة، وقد تقاطعت ملامح الرجل كثيراً مع ملامح المكان الذي ترقد فيه الزوجة، على المستوى النفسي، فغدا مكاناً أليفاً قريباً من النفس البشرية، مليئاً بالحضور الحيوي الأليف، زاخراً بالمشاعر الإنسانية التي عبّرت عن الحبّ والوفاء.

سادساً: جنون الروائح. قصة: عمر

الحمود.

ظهرت رواية "**العطر**" لـ" **باتريك زوسكيند**" عام 1985 التي تدور أحداثها في فرنسا في القرن الثامن عشر، حول الخوف والجوع والفقر، في زمنٍ كانت فرنسا تتلمس جراح الحرية، وتبحث عن دواءٍ لآلامها.. وبغية تقديم روايةٍ تعبّر عن عنوانها (العطر) استعان الكاتب بمراجع تاريخية، وزار مزارع الزهور، ووقف على غراس جنوب فرنسا، واطّلع على تراكيب الروائح، ومقاديرها الصحيحة علمياً، حتى يخال المرء أنه يمكن تركيب عطره الخاص حسب الخطوات التي أوردها الكاتب في روايته.

وإذا كانت عطور الرواية تقطّر من روائح الحدائق المنعشة، فإن عطور قصة "**عمر الحمود**" تجنّ فيها الروائح، ولكن ليس الروائح المنعشة وإنما هي الروائح المنتنة التي تزكم أنوف الجميع، وتكاد تكتم الأنفاس بعطنها.

اشتغلت القصة بحرفيةٍ عاليةٍ على الرمز الشفّاف، فالرائحة النتنة التي هبّت من زاويةٍ في البلدة هيّجت روائح الزوايا الأخرى، وتعقّدت الروائح وتداخل بعضها في بعضٍ، حتى لم تعد تجدي معها جميع المحاولات النوعية والمتخصّصة للقضاء عليها وإزالتها، ولم تؤثّر جميع العطور المنعشة والمطهّرة المحلية والمستوردة في التخفيف من حدّة النتن. تماماً كما فعل "**غرنوي**" بطل رواية "**العطر**" حين أراد تخفيف بشاعة الروائح الكريهة، فسكب عليها طبقةً من الزيوت المنعشة كالنعناع والخزامى والتربنتين والليمون الحلو والأوكالبتوس. وقد لعب التجّار لعبتهم–في القصة– فشاركوا العطارين، وتضاعفت أرباحهم، من تجارة العطور، وظهروا بمظهر الغيورين على رائحة البلدة وحيويتها. كما لم تُجْدِ صلوات المنتنين، ولم تستجب ابتهالاتهم، وطقوسهم الدينية في دور العبادة المزوّقة. الأمر الذي جعل القائمين على دور العبادة يدعون عليهم، ولم يدعوا لهم.

لقد آذت الرائحة الجميع، فغادر البلدة السياح، وهربت الحمائم والعصافير "**ودار همس حول موظفين تركوا كراسيهم بسبب الرائحة التي تبثها أجسامهم، ولم يستطيعوا الظهور ومواجهة المراجعين، ولم تنفعهم وسائل التهوية والاستحمام اليومي والالتزام بالقواعد الصحية والتعطّر واللباس الجديد والأثاث المعقّم..**".

لقد اقتربت القصة بجوّها العام من أجواء رواية "**العطر**" من حيث تصوير ذلك العالم المليء بالروائح، فصار لكل شخصٍ رائحته المميّزة، لذلك صارت الإقامة في المكان لا تطاق، بسبب الروائح التي وجدنا مثيلاً لها في رواية "**العطر**" التي وصفها الروائي "**برائحة البخار البشري المكوّن من مادة التعرق الدهنية ذات النكهة المخضبة**

بالجبن الحامض، حرمت الإنسان من رائحته الفردية" وكذلك الأمر في القصة فـ"**ثمة آخرون ترشح أجسادهم برائحة قيح وصديد مع أنهم يغتسلون بمسك رحيق بعد كل سهرة..**

أما النتن الذي عصف بعددٍ من الأبكار في خدورهن، وبعددٍ من المحصنات في أعشاش الزوجية فقد صار حديث الساعة، وخرب بيوتاً، وأحال السرور إلى حزنٍ مقيم.".

هنا يتجلّى الرمز بأوضح معانيه، فقد رُسمت الشخصيات على أساسٍ رمزي، وتبيّن أن الروائح هي روائح الزيف والنفاق والدجل والقمع والفساد التي تنبثق عن أجسام المسؤولين والتجّار والأكابر، وضعاف النفوس، والقوّادين وسواهم ممن لا يقيمون أيّ اعتبارٍ للمشاعر الإنسانية، وهنا يكمن جوهر القيمة الحقيقية للترميز الفني، حيث جعل هؤلاء الفاسدين المجتمعَ بأسره مريضاً بالزيف والنفاق والعهر، وانتقل المرض إلى أجسام الناس، مما جعلهم يفقدون الروح والمعنى، وحدثت– لأول مرّةٍ في البلدة – حوادث انتحارٍ "**وصار بعضهم من هول الروائح يفرّ من أخيه وأمه وأبيه، فلكل منهم رائحةٌ تقصيه.**

وتساءل سائل: ماذا جرى لبلدتنا، وقد كانت زينةً مزيونةً؟!.

فأجابه مجيب بقلب سليم: إنكم تحبون المال حباً جماً، وتذرون أحسن الخالقين، فصبّ عليكم العذاب.. وكان قوله تنبيهاً ويقظةً..".

لقد هيمنتْ (الروائح) على السرد، وبلورتْ حولها أحداثًا تُنْبِئُ عن رمزيةٍ فريدةٍ في القصة السورية، في موضوعٍ مكتملٍ، حيث عُزلت البلدة عن غيرها خوفاً من العدوى، وفقد الناس الأمل في العودة إلى الحالة الطبيعية، الأمر الذي حدا بأحد كبار البلدة، بعد أن عجز عن التكيّف مع الحالة الراهنة "**وركبه اليأس.. وما أغنى عنه ماله وما كسب، قرّر الرحيل.. ثم ما لبث أن تبعه أعوانه السريون والعلنيون من مختلف الشرائح، وفعل فعلهم المرتشون واللصوص والمذبذبون والطفيليون وعبيد المال.".**

وهنا انكشف الرمز عن الحالة المرموز لها "**فما إن ابتعد الموكب عن البلدة حتى زالت الروائح الكريهة.. ورفّ نسيم طاهرٌ ليّنٌ، فابتهجت الجوانح، وأسفرت الوجوه، واستبشرت النفوس، وعادت إلى البلدة رائحتها القريبة من رائحة عشبٍ مخضل، يتخلله شذا زهرٍ بريّ.".**

تأخذ القصة بيد الإنسان فى رحلة وعيه بنفسه وبإشكالية وجوده، وهي بذلك تقدّم رؤيةً مرعبةً عن رائحة الإنسان الذي يستغلّ أخاه الإنسان في البلد الواحد، وعكست قضية استلاب النفس البشرية، وغياب الحبّ، فكما سلب المستغلون إرادة الإنسان، وولغوا في

شرف عذارى بناته، سلبت القدرة ذائقة هؤلاء الطغاة، وسلبتهم القدرة على العيش، فرحلوا غير مأسوفٍ عليهم، وبرحيلهم عاد للحياة اخضرارها.

القصة نقلت صورةً مجسّمةً لرموزٍ طفيليةٍ حيةٍ متضخّمة، وقد رسمها الكاتب بأسلوبٍ فني، كان لبعض التعبيرات المسجوعة دوراً جمالياً في توضيح أبعاد الصورة الكاريكاتيرية لملامح الشخصيات الكبيرة المتورّمة، وفي السجع الخفيف غنائيةٌ عفويةٌ تميل إليها الأذن العربية، والذائقة الشرقية التي تستريح للإيقاع، كما كانت التناصات القرآنية في محلّها المناسب، مما أضفى على المشاهد الجنونية ظلالاً سوداء تزيد من حدّتها، وشّتها مظاهر أسلوبيةٌ جماليةٌ وفكريةٌ، ذات تأثيرٍ على الذائقة العربية التي تفسح في داخلها مكاناً للنصّ المقدّس.

سابعاً: دعوة من إبليس. قصة: فوزي شنيور.

كُتبت القصة بالترميز الذي اعتمد على السرد الواقعي لشخصيةٍ أدبيةٍ مرهفة المشاعر، عانت من الشخصية الثانوية "**أبو حماد**" الذي تربطه به قرابةٌ، والذي كان سبب كثيرٍ من المصائب التي حلّت بالأديب، فجعلته ينزوي ويأخذ حذره.

ما إن يستيقظ السارد من نومه حتى يعلمه ابنه الصغير بدعوة "**أبو حماد**" فيستفزّ مشاعره، لأن مجرّد ذكر الرجل يعيد إلى ذهنه تلك الحالات الصعبة التي عاشها: "**ففي تلك الأيام عشت حياة المسجون إفرادياً، أو حياة المحكوم عليه بإقامةٍ جبريةٍ، أو حياة المصاب بالسل أو المصاب بالجدري، ففي تلك الأيام استطاع (إبليس) أن يهاجمني ويحاربني بشكل خفي، ليشوّهني ويفصلني عن الناس وقد تمّ له ذلك.**".

إن ترميز اسم إبليس للرجل الذي يوقع بالكتّاب والمثقفين يليق به، وقد عمل الكاتب على تشويه الصورة الإنسانية لهذا الرمز الدنيء، فعمل على زيادة (تقبيح) صورته وتشويهها، وذلك بتجسيم العيوب الخلقية في ملامحه بعامةٍ، وفي وجهه بخاصةٍ، فعندما سأل ابنه عن صفات الرجل ليتأكّد من حقيقته: "**قال: رجل قصير، و...**

قلت: وماذا أيضاً

قال: وأعرج، ذو أنفٍ مميّزٍ يشبه –إلى حدّ ما– البطيخة الصفراء..".

إن الاستغراق في أعماق هذا الوجه، من خلال خيال القاص جعلنا نتصل معه عبر الخيال السردي بالحياة الداخلية لهذه الشخصية، فكانت الصور السردية المتحوّلة من العادي إلى غير المألوف في صورة **الأنف المميّز الذي يشبه–إلى حدّ ما– البطيخة الصفراء**، حيث تتحرّك الصورة

السردية، وتنمو كنباتٍ طفيلي متمدّدٍ على حساب غيره، وقد استطاعت اللغة الساخرة أن تبلور صورةً نمطيةً جديدةً تليق بهذا الرجل الذي يُلحق الضرر بالآخرين، من شأنها أن تعمل على توصيل الغرض الذي أراد الكاتب توصيله في رسم هذه الصورة غير الطبيعية.

إن تركيز الكاتب على تشويه الوجه، له دلالاته المؤثّرة في الحسّ العربي، بوصف الوجه خزاناً مادياً روحياً لدواخل الإنسان، ولأمرٍ ما، ساق القرآن الكريم عشرات السياقات القرآنية المعجزة المبينة لحركة صورة الوجه، وعلاقة هذه الحركة بالإيمان والكفر معاً، فهناك "**وجوهٌ ناضرةٌ إلى ربها ناظرة**" وهناك وجوه سود "**عليها غبرة، ترهقها قترة، أولئك هم الفجرة الكفرة**" وهناك الوجوه المجرمة "**يوم يعرف المجرمون بسيماهم**" فيساقون بالأغلال والسلاسل.. وقد استطاعت الصورة المشوّهة الإبليسية أن تقدّم الرجل (المخبر) بما هو أهلٌ له.

كانت ترميزات الصورة الفنية للرجل متناسقةً، فبعد العرج وملامح الوجه بأنف البطيخة، أتى الكاتب على ترميز مهنة الرجل، حيث كان هذا الطحلب يشوّه صورة قريبه "**بحبرٍ أسود**" ويطعنه من الخلف، ويسوقه إلى القضاء، وقد لعب فن السخرية دوره الناجع في رسم ملامح الشخصية، ولعل هذا ما يطمح إليه الكاتب في حرصه منه على تعريتها، وتقديمها للقارئ بالضحكة السوداء التي توجّه كالسهام إليها، وتنتقص من قوّتها ومكانتها الاجتماعية، بل وتذلّها أحياناً. وتثير الهزء والسخرية منها، وبذلك يحقّق الكاتب التوازن السردي في القصة، في صيغة مفارقةٍ خفيةٍ تجعل الابتسامة تتسلل بخفةٍ إلى الأعماق، لتخرج من بين الشفتين في لحظةٍ، وتتركنا نحن القرّاء، نتعاطف مع الكاتب، ونشعر بالأسى لموقف الرجل المبني على الحقد والكره، المنهزم أمام نفسه، وأمام الناس جميعاً، وقد كانت التفاتة الكاتب معبّرةً بالغةً حين جعل أهل البلدة يلاحقونه بأعينهم، وتنطلق أغنيةٌ ساخرةٌ على شفاههم: "**جي إبليس، راح إبليس**" وبذلك، تثأر الضحكة السوداء، وتنطلق كالسهم، آخذةً بثأر الأديب الذي ليس له ذنبٌ فيما يحدث له سوى أنه يقرأ ويبحث في الكتب عن عالمٍ جميلٍ. وليس الإبداع سوى محاولةٍ استعلائيةٍ، سلطويةٍ وتعويضيةٍ، تحمل رسالة الأديب السامية، التي ينتصف بها لنفسه وللإنسانية المظلومة.

ثامناً: فنجان قهوة لا أكثر. قصة: سائر جهاد قاسم.

في النص الأدبي، ثمة من يقول: "**لننتقن الأناقة أولاً، ومن ثم، نبحث عن الأسلوب البسيط**" وهذا ما لمسناه في هذه القصة، حيث أناقة الطرح في الفكرة، والبساطة في التعبير، ولهذا، يعدّ الأسلوب البسيط صعباً،

نظراً لحاجته إلى بساطةٍ عذبةٍ، عميقة الأغوار، تمتلك أكثر من خيطٍ يدلّنا على فحوى النصّ الذي يتوقّف المتلقي أو الناقد عنده، وهذا الأسلوب الأنيق البسيط يمتلك أدواته الفنية من سردٍ وصفي، وحوارٍ رشيقٍ، ومنولوجٍ عفوي، جاء تحت عنوان "**فنجان قهوة لا أكثر**" وهو عنوان واضحٌ ودالٌّ، وعتبةٌ نصيةٌ تختزل فكرة القصة، المختفية وراء هذا النبض المنثور بطريقةٍ شعريةٍ تستهوي الذائقة، وتنعش التلقّي لدى الباحثين عن نصٍّ أدبي قصصي، يزخر بحكائيةٍ عالية النسج، وشاعريةٍ متناهيةٍ في العفوية، تمسك بتلابيب القارئ، فلا تتركه حتى يأتيَ على ثمالتها القصصية المسكرة.

موضوع القصة عاديّ ومطروقٌ، ينقل جانباً من صورةٍ (بانورامية) عن الفساد الإداري الرسمي بتلقائيةٍ تناولها عددٌ من كتّاب القصة التي وقفت عند اختلالات العمل الوظيفي، من خلال نظراتٍ تلامس بعضاً من قضايانا الدقيقة، وتستشفّ ما تفجّره علاقات الإدارة المركّبة، وبخاصةٍ تلك التي تشكّل المعنى الكبير لعلاقة الموظف المسؤول بمرؤوسيه من النساء من جهةٍ، وبالمواطنين من جهةٍ ثانيةٍ، لكن ما يميّز هذه القصة، هو أسلوب التناول الذي امتاز بالطرافة، وقد عرّى به الكاتبُ الشخصيةَ المتربّعة على الكرسي، ورسمَ بالكلمات المعبّرة صوراً للعاملات الفاتنات، اللواتي كنّ نسخاً طبق الأصل عن مديرهن، وغدا مقرّ الوظيفة وكراً للفساد بأشكاله وألوانه، فحين زار الشابُّ المثقفُ صاحبَه المدير في مقرّ عمله، أخبره بأنه يبحث عن عملٍ، وقد تعب في البحث من دون جدوى، انتخى المدير ، وهوّن على صديقه الأمر الذي لا يحتاج إلاّ إلى زيارةٍ لصديق آخر، وتناولِ فنجان قهوةٍ عنده، وهنا كانت المفاجأة لدى الشابّ، مرهفِ المشاعر، الذي دُهش وهو يسمع أن عليه أن يدفع ثمن فنجان القهوة، والثمنُ غالٍ جداً يتوقّف على نوع الشاغر الذي يناسب شهادته، والذي ساقه الكاتب في الحوار الآتي:

ـ سأرتّب لك أمرك مع أحد معارفي في زيارة نشرب عنده فنجان قهوة لا أكثر، فتنحل كل الأمور.

ـ متى؟

ـ أجاب:

ـ ولمَ العجلة؟ في البداية نتفق على سعر فنجان القهوة.

ـ وهل الضيافة أصبحت بالمال لدى صاحبك؟

فضحك وهو يهز رأسه ساخراً:

قال:

ـ أهلين ضيافة.. من أيّ عصر أنت يا رجل؟

ـ طيب.. كم سعره؟

قال:

معك من الخمسين ألف حتى المائة ألف حسب الشاغر..".

جسّدت القصة بهذا الحوار الحيوي البسيط ما يدور في بعض إداراتنا، وعرّت ما يمكن تعريته، من خلال المفارقة الطريفة التي تجلت في شفافية الشاب الذي يبحث عن عملٍ، وحالة القلق الفكري والاجتماعي الذي يعاني منه، ووقاحة الموظف الإداري الذي جفّت ملامحه الإنسانية، وبهتت معاني الصداقة في نفسه، فأخذ يساوم صديقه على لقمة عيشه، ومن ثم، هو يحسب كل شيءٍ ويسلّعه. حتى حديثه الشبقي مع إحدى موظفاته التي يقرأ لها برجها في الجريدة في أثناء الدوام الرسمي، يجعل منه سلعةً، لها قيمةٌ ماليةٌ، فيقول لها:

"**- برج- الحمل.. الحمل.. آه هذا هو، اسمعي: أبواب ستفتح أمامك، ستصلك أموال في فترة قريبةٍ.**

قاطعته:

- إن شاء الله منحة جديدة.

تابع يقول:

- على الصعيد العاطفي إطلالتك جميلة وعلاقتك مع الحبيب طيبةٌ فحافظي عليها.

- أنت أعلم.".

لعب المكان المتمثّل في (حيّز الوظيفة الإدارية) دوراً مهماً في تشكيل النصّ، بوصفه بنيةً أساسيةً من بنياته الفنية، وقد نما الحدث وتطوّر في هذا الحيّز المحدود، فتعرّت فيه الشخصيات، وانكشفت أقنعتها الوظيفية والخلقية الفاسدة عن وجوهها القبيحة، وأفصحت عما تفكّر فيه وتتفاعل معه، حيث غدا المكان الإداري العام ملكاً خاصاً للموظف وامتداداً له، وحيّزاً فنياً جسّد الحالة العامة وشخصياتها، من خلال بنيةٍ اعتمدت على خطاب التعرية والإدانة لكل مواصفات الأوضاع الإدارية والسلوكية، وفهم الحدث القصصي، فضلاً عن فهم علاقات الشخصيات فيما بينها.

القصة يمكن الحديث عنها مطوّلاً، فعطاءاتها الفنية تزخر بكل مقوّمات القصة القصيرة الناجحة، ولعل أجمل ما فيها-وكل ما فيها جميلٌ- تمكّن الكاتب من فنّه، الذي تجلّى في الخاتمة الحادّة حيث سلّط الضوء على بائع (القهوة) الذي يبيع الكيلو بأربعين ليرةً، وردّ هذه الخاتمة على المقدّمة الرومانسية التي تُظهر المفارقة الطريفة، في نكهة القهوة الزكية المنعشة، التي تعيد للأذهان جشع المرتشين الذين يقتلون الحلم في النفس الإنسانية، ويتقاضون ثمن فنجانٍ واحدٍ من القهوة خمسين ألفاً، أو مائة ألفٍ، ثم يقولون هل من مزيد!.

تاسعاً: لعبة الضمائر الغائبة. قصة فوزية مرعي.

صاغت الكاتبةُ القصةَ بأسلوبٍ قديمٍ جديدٍ، اعتمد على لعبة الضمائر التي تشبه **(الحوارية الفنية)** أو **(المسرحية الذهنية)** التي تعتمد على شخصيتين رئيستين، تتناوبان الأدوار على خشبة المسرح، والمسرحُ في القصة أرضٌ واسعةٌ شاسعة المسافات، طوتها الكاتبة بالرسائل الهاتفية التي قرّبت بين الشابّ والفتاة، لتنقل–في البداية– مشاعر الإعجاب بالإبداع الأدبي، حيث يتم تبادل النتاج الأدبي، ويُقرأ بالقلب، ثم تشتدّت الرغبة في النفس، ولا تهدأ حتى تُتوّج باللقاء.

غرقت القصة بحلّةٍ شاعريةٍ، قوامها الأسلوب الرومانسي الذي يعمل على تفجير الأعماق الذاتية للشخصية، وقد تدرّجت الكاتبة بالمشاعر العاطفية وتصعيدها رويداً رويداً حتى أنهتها بلقاءٍ عاطفي شحنته بحالة نفسيةٍ مضطرمةٍ من المشاعر التي تختزنها جوانح فتى وفتاةٍ، عادت بهما إلى ذكريات الطفولة، وأيامها الجميلة، أيام كان الطفل والطفلة خليي البال، تقول الفتاة التي رمزت لها الكاتبة بـ"**هي**" تحكي لفتاها الذي جاء يزورها في ملعب طفولتها: "**في تلك البقعة تعرّضت لحادثةٍ طريفة مع طفل لا يتجاوز السادسة من عمره، إذ شدّني من ضفيرتي فآلمني، التفت إليه غاضبة لكن ضحكته البريئة مضغت غضبي واندمجت معه في الضحك، ثم نهضت وأمسكت به وطبعت قبلة على جبينه، فانغرس حينذاك زهرة نيتول في تربة روحي، ورحت أرسمه عاماً بعد عام بريشة أحلامي....طفلاً،شاباً، رجلاً، لجمت صهيل خيول أحلامي وامتطيت مهره صحوي، صعدت تلالاً، وطأت قفاراً لا يجرؤ على تعفير تربتها إنس ولا جان.**".

اعتمدت الحكاية العاطفية على (المصادفة) التي نسجت العلاقة الحيوية بين القلبين، وقد بدت مقبولةً إلى حدّ ما، فالطفلان يفترقان ويكبران وتدركهما هواية الأدب، ثم يتعارفان بالمراسلة وبالهاتف، ويكتشفان فجأةً أنهما الطفلان الغريران اللذان كانا، وهاهما يلتقيان ثانيةً: "**اقتربت منه وطبعت قبلة على جبينه تيمناً بالقبلة الأولى، لكنها كانت أكثر حرارةً وأعتى، وعيناك تذرفان هطولاً من الدهشة والحزن والغبطة**".

تُظهر القصة جهد الكاتبة في صياغة الأسلوب القصصي بشعريةٍ عاليةٍ جداً، ولغةٍ معتنىً بها، واستعاراتٍ ذكيةٍ، ومفرداتٍ تكشف عن معجمٍ ثريّ، تتألّق فيه العبارة الشعرية مكتسبةً وقعاً مستمدّاً من بلاغةٍ تحمل نكهتها التصويرية،اضطرت فيها الكاتبة إلى استخدام ألفاظٍ غير مستعملةٍ في القصة المعاصرة، وسبكت صوراً ترميزيةً لا تقلّ جدّةً عن صور شعراء الحداثة، وصيادي الرمز الموغل في الغموض، كما اعتمدت

كثيراً على تكنيك التداعي، أو تيار الوعي الداخلي الذي يصل بين مستويات المكان والزمان، ويجعلها تصبّ في مجرى واحدٍ، ولعل استعمالها للقصة المستلّة من الحكاية الرومانسية العاطفية هو الذي استدعى منها هذا الأسلوب الذي حصر جهدها الفني في التهويمات الطويلة، التي غطّت فيها الشاعرية على الحكائية التي لم تحمل سوى هواجسها العاطفية. وعلى الرغم من جمال السرد، فإن القارئ قد يشعر بأنه أقرب إلى زخرفةٍ فنيةٍ خارجيةٍ، لم يكتشف لها مكاناً في صلب القصة، ولم تكن جزءاً من نسغ الحياة الذي يجري فيها. ولم تكن الصور الخيالية المترفة، والمشاعر الحارّة المتدفّقة، لتفعّل الحراك الحكائي، شديد البطء، إذ إن القصة من خلال "**هي**" الشخصية الرئيسة و"**هو**" الشخصية الثانية كثّفت العالم في اثنين، بينما بقي سواهما عدماً.

عاشراً: ماذا يجري في السقيفة. قصة: فادية عيسى قراجة.

ثمة خصوصيةٌ واضحةٌ في فنية هذه القصة، حيث التعبير بمنظورٍ أنثوي خالصٍ، عن مشكلةٍ حيويةٍ تعاني منها الأسرة العربية، تتمثّل في مسألة (العنوسة) التي تقضّ مضجع البيت العربي، وتقلب حياة أهله سأماً وبؤساً.

رصدت القصة تصرّفات فتاتين تقضيان وقتاً في تنظيف البيت الذي تعيشان فيه مع أمهما، وقد تجاوزهما قطار الزواج، وسواءٌ أقرأنا المشكلة قراءةً رمزيةً أم واقعيةً أم مزيجاً من هذه وتلك، فإننا نعيش مع تلك اللمسات الأنثوية التي تعبّر عن دلالات الأشياء اليومية "البليغة" الواضحة، والهواجس الدقيقة المرهفة التي تساور الفتاتين، على الرغم من "عاديتها" وقد جاء الحوار بينهما مشحوناً برغبات الأنثى، وأحلامها المنكسرة، التي لا يستطيع التعبير عنها إلاّ قلمٌ أنثويّ، وقد وقفت الكاتبة على أدقّ الخلجات الإنسانية في حياة الفتاة التي افتقدت التوازن النفسي، فبدت حركاتها وتصرّفاتها وعقليتها أشبه بتصرّفات المجانين وعقليتهم.

صوّرت الكاتبة بعض الخلجات النفسية بأسلوبٍ واقعيّ استعراضي ينمّ عن خبرةٍ وتمرّس بالكتابة، كأن تحكي لنا كيف تكتب "**هند**" على الجدار ما يشبه اليوميات، أو ما يخطر ببالها، تملأ به فراغ عمرها، فحين استيقظت أختها "**رزان**" في اليوم الذي رصدته القصة تقرأ على الجدار "**رزان يسعد صباحك**".

تنتقل الأختان إلى "**السقيفة**" لتنظيفها، بناءً على توصية أمهما التي خرجت من المنزل لبعض شأنها، والسقيفةُ رمزٌ للعلو السلبي الذي تُخزن فيه الأشياء المنزلية، قليلةُ الاستخدام، وفي ذلك ترميزٌ لحالتي الفتاتين

اللتين غدتا أشبه بالأشياء التي لا لزوم لها، وحين رأت "**رزان**" أختها تقف أمام الجدار تكتب، تأفّفت بامتعاضٍ وضيقٍ، "**وقالت بدهشةٍ: "ما طينتك أنت؟!.. ألن تغيّري هذه العادة؟.. ألا تعرفين أن الحيطان دفاتر المجانين؟**".".

صفقت هند بابتهاجٍ: "يا الله ما أروع الجنون يا رزان!.".

أجادت الكاتبة في وصف حال الفتاتين، بهذه البساطة المتناهية التي تعبّر فيها العانس عن عدم التماسك الداخلي، فتعكس حالة الأرق، وتشتّت الذهن أمام الحرمان، حيث تطلق الروح نشيجها أو غناءها الشجي، لتعبّر عن افتتانها بروعة الجنون، الذي يشفّ عن خلفيةٍ نفسيةٍ تالفةٍ، بوصف الجنون في مثل هذا الحال لونٌ من العتاب والشكوى ولوم الزمن والحظ والحال، وهو رمزٌ تعبيري، يمنح صاحبته مزيداً من الحرية، لتعبّر عن غير الطبيعي وغير العادي، بانفعاليةٍ حادّةٍ، تستعذب فيها غير المعقول. إن المعنى الإبداعي لهذا الجنون ليس بالتأكيد أن تقيم في مشفى الأمراض العقلية بالمعنى الحرفي والمرضي للكلمة. وإنما هو الجنون الذي يمنحه الإبداع معنى رمزياً دلالياً، ويتمثّل في الخروج على المألوف، والسائد، والراسخ، عندما يتعلّق الأمر بالحساسية الإنسانية إزاء النسيان والتجاهل والقهر واللامبالاة، والجمود الذي يعطل الخيالَ وعطاءَ الجسد الإنساني، وسوى ذلك من المشاعر التي تحضّ على الجنون، المكتوم بين الجوانح.

في السقيفة تقف "**رزان**" بخشوعٍ وإجلالٍ أمام كيسٍ أسود "**كأنها تتلو صلاةً [جنازيةً] تحيةً للرفات [التي] ترقد بداخله**" في حين أشعلت"**هند**" لفيفة تبغٍ، لكنها حين رأت أختها دهست اللفيفة، ثم تقدّمت نحوها، فتعثّرت بزجاجةٍ، ما لبثت أن أخذتها "**وقرّبتها من أنفها، وصاحت بنشوة عارمة "هذا عرقٌ يا رزان.. هذا ما نبحث عنه**.".

وتستمرّ الكاتبة في التعبير العفوي البارع عن نفسية الفتاتين، وترسم بالحوار والحركة تصرّفاتهما، فتفتح الكيس الأسود، والكيسُ بسواده ترميزٌ لحال الفتاتين، وقد حشته الكاتبة بأشيائهما الخاصة، من علبة زرقاء يغرق المخمل في داخلها ضمّت في يومٍ ما (محبسي) خطوبتها لـ"**سعيد**"، و(جريدةً) تحمل قصيدة الحبيب "**أيهم**" مصفرّة الأوراق لا تصمد تحت عصبية الأصابع، و(دمية) "**هند**" وقد "**تمزّق ثوبها وتحطّمت ساقها**"..

إن التفات الكاتبة إلى هذه الخصوصيات الصغيرة، والإشارات النوعية التي تهمّ الفتاة في ريعان شبابها، إنما هي صورٌ حيةٌ ناطقةٌ ترسم حياة الفتاتين بالجزئيات والترميزات، بعيداً عن المباشرة، فلم تقل الكاتبة شيئاً عن الخطوبة أو الحبّ، وإنما تركت لهذه الحاجات المخبّأة في الكيس الأسود تعبّر عن

زمنها، وذكريات صاحبتيها، التي كانت، وقد خلّدها الزمن.

جسّدت هذه البقايا أحلام الأنثى الوردية، فأعادتها إلى زمنٍ توهّج الجسد فيه مثل عود ثقابٍ، ثم انطفأ، فلم تجد صاحبته نفسَها، سوى كائنٍ متراخٍ معزول بمشاعره وإحباطاته، وأن الرجل جزءٌ مكمّلٌ لمقتضيات الأنوثة، يلعب دور رفيق الدرب الذي يغذّي هذا المعنى لديها، كما جسّد غيابُه أحزانَها الرمادية، وعبّرت الكاتبة بريشة الفنان، عن حال الأنوثة المغلوبة على أمرها كذاتٍ إنسانيةٍ مستضعفةٍ، ليس أمامها سوى الطاعة والانصياع للقدر، وقد سكبت معاناة الفتاتين في لوحةٍ مشهديةٍ مؤثّرةٍ، عزّ نظيرها في القصة السورية، سواء بالمفهوم المادي أو النفسي أو التعبيري، كوصف حالة الموات النفسي، وذبول الأنوثة، واليأس، وعدم ترميم آثار الوجع والشجن بالأمل، وعدم الإصرار الداخلي في الرغبة على التجاوز، وفقدان الشعور بالمسؤولية التي حلّ محلّها شعورٌ بالتأفّف، والغيرة، والشعور بالإحباط، وذلك بالانصراف إلى التدخين، والكتابة على الجدران، والسكر على صوت فيروز، والحلم الدائم بعودة الحبيب، وقضم الأظافر، وتعاطي الخمر، تعبيراً عن الحالة النفسية العصبية المأزومة، والعدمية التي تمثّلت في ربط الكيس الأسود بإحكامٍ، وإلقائه بما فيه في الحاوية، وكأنهما دفنا عمريهما: "**قالت هند بصوتٍ ثمل: "اليوم خمر وغداً أمر، إليَّ بالدنّ يا عنيزة**".

وبشيءٍ من اللامبالاة "**أخرجت هند فحمة النرجيلة.. وخطّت على حائط السقيفة الغربي: "ماذا يجري في السقيفة يا بنات**".

ثم غردت الفتاتان "**كفراشتين تخلّصتا للتو من خيوط شرنقتهما، و[بدأتا] بالتدرب على الطيران**" وإن كان التشبيه بالفراشتين هنا، لا يحمل دلالة التحبّب أو الجمال والانطلاق، وإنما كان لإخفاء حجم المعاناة التي حدت بهما إلى عدم الاكتراث استسلاماً للقدر من جهةٍ، و تسكيناً للخيبات والانكسارات التي تحفر في القلب من جهةٍ ثانيةٍ. وهذا ما يؤكّد أن القصة رُسمت بريشةٍ صنّاع، امتصّت الكاتبة فيها حالةً إنسانيةً من حالات الشجى الأنثوي، من الصعب الوصول إليها، من دون قلمٍ مجرّبٍ، وريشةٍ نسويةِ الطعم، واللون، والهوى.

حادي عشر. حوارية غريبين. قصة: عوض سعود عوض.

تتألّف القصة من ثمانية مقاطع حملت أرقامها المتسلسلة، وفي ذلك تواؤمٌ مع أسلوب المناجاة التي حكمت النصّ القصصي، حيث اعتمدت كثيراً على تكنيك التداعي، أو تيار الوعي الداخلي الذي يقرّب الأمكنة، ويصل مستويات الزمن ويجعلها تصبّ في مجرىً واحدٍ، لذلك بدت القصة أشبه بقصيدةٍ تُرَجّع

صدى العلاقة بين الذكورة والأنوثة، ويظهر فيها النزوع الأنثوي وتهويماته التي تنبثق من أعماق المرأة وأوهامها المجنّحة، والتي تبغي مساواتها بالرجل في المشاعر العاطفية، والتوق للشراكة الندية، في نظرةٍ شموليةٍ تشفّ عن تكملة كل من الذكر والأنثى للآخر، والرغبة الكاسحة التي تدفع الأنثى لتجاوز العراقيل التي وضعتها التقاليد الاجتماعية، حيث "**لم يحسبوا حساب يوم يقرع فؤادها طبوله، ويوم تقول فيه: الورقة التي جمعت هي ذاتها التي تفرّق**" وقد عبّرت الأنثى في القصة عن حالة الحبّ التي تعيشها، وتتغلغل في كيانها، وباحت بما ترفل فيه من متعةٍ، تحرّكها وتصنع أقدارها، لتعبّر عن الردّة إلى الذات، في محاولةٍ للإمساك بمقاديرها، من خلال الإحساس بذاتها ووجودها كعنصرٍ له حقّه في الحياة والحبّ والتعبير كالآخر تماماً، وهذا ما عبّر عنه الكاتب في العتبة النصية التي أثبتها بعد العنوان مباشرةً من دون أن يمنحها رقماً كبقية المقاطع، حيث يفتتح النصّ القصصي بمقولةٍ توحي بالتصميم والثقة: "**لن تستمرّ الحياة كما كانت، نحن نخلقها ونبدعها كما نريد.**".

وكمعظم قصص الحبّ الشرقية، ظلّت مشاعر المحبَّين تتدانى وتتقارب، بينما حسابات الأهل والعادات والقبيلة تفصل بينهما، حتى انتهت آمالهما باللقاء الحلمي، وقد اتفقا على "**أن يعيشا معاً، كل منهم بمدينةٍ**" تحقيقاً لخصوصية عنوان القصة "**حوارية غريبين**" وقد عبّر تعلّق المرأة بالرجل في هذه القصة عن رغبةٍ إنسانيةٍ، ولكنها تحمل دلالة الاحتجاج الرومانسي على فظاعة الظلم الذي يحيق بالمرأة.

وعلى الرغم من أن مواقف الرجل والمرأة ظلّت توحي بالتمرّد وتجاوز التقليدي الساكن في الأعماق، وتستنهض شيئاً مخبوءاً في النفس يحمل بذور الخلاص والديمومة والحياة، إلاّ أن ذلك بقي في نطاق الرؤى، وعلى الرغم من تعاطف الكاتب الشديد مع قضيتها، فقد كُتبت القصة بالمشاعر، و بأسلوبٍ انتقادي–ولكن بالقلب فقط– من دون الحركة والفعل، أيْ من دون الدخول في إطار المجابهة، فاكتفت بإدانة العادات والتقاليد التي تمنع المرأة من ممارسة حقّها في اختيار من تحبّ، شأنها في ذلك شأن عشرات القصص العربية التي نُشرت خلال القرن الماضي، مما يشير إلى أن المجتمع العربي لا يزال محكوماً بالمعايير القديمة التي لم تدخل العصر بعدُ.

❑❑